第一章　狂欢研究与对话理论

一个几乎能被普遍接受的观点认为:狂欢是脱离了常规的生活,是“翻了个的生活”,是反面的生活。这一观点内含着这样一种价值参照,即以经过理性整合而形成的体制文化范围内的生活为常态。狂欢以其异己的、离心的力量构成它的反面或对立面。在人类生活中,体制文化以其强大的外部铸塑力,佐以个体或群体内在的文化良知,构筑了一个理性的、规范的、有序的生存环境。这一环境经过经世累年的自我发育和人为营造,最终被视为一种当然状态,它能让文化个体在其间安逸而慵懒地起居言行,有一种栖居家园的无须设防。任何一种对这一状态的惊扰和觊觎都被当作令人不安的异己力量而被体制文化本能地拒斥,这是体制文化内敛性的表现。狂欢文化正是这样一种令人不安的异己力量,当体制文化成为主流或中心时,它只能在边缘游弋,在体制文化偶现的缝隙间浮出地表。

但是,当我们跳出已然的体制文化视野,从文化衍生流变这一大视野来检视文化的历史轨程时,就会发现:任何一种形态的文化在其演进生成的过程中都曾穿越过狂欢这一混沌地带,或者说,任何一种文化都可溯源到狂欢生活。狂欢是文化之源。

第一节　狂欢生活与文化的理性整合

狂欢作为一种能然的生活，最早可以追溯到大洪水和巨人时代，这是人类在逼近死亡之境后的再生期，生命意识的自觉及自觉后的暴喷与生命激情的澎湃汹涌，这一切溢满天地人间。维柯为我们构拟了这一时期的生活图景：

> 背弃真教的结果，人们就拆散了婚姻和家庭，去过杂交的生活。开始在地球上大森林里到处流浪。含族流浪遍南亚，埃及和非洲其余部分；雅弗族流浪遍北亚或西徐亚，从这里又穿过欧洲；至于闪族则流浪遍中亚，转向东方走。他们一方面要逃避大森林中一定很多的野兽；另一方面又要追赶在那种状态中，必然是些野蛮的、不驯服的而又羞怯的妇女们。于是大家在寻食物和饮水之中就相互拆散了。母亲们抛弃掉自己的小儿女，这批儿童长大都不曾听到过人的声音，更不消说不曾学习到人类的习俗，于是就沦落到真正野蛮的野蛮情况中。母亲们，象野兽那样只给婴儿喂奶，断奶后，就让他们光着身子在自己的粪便里滚来滚去，粪便里的硝酸盐使土地变得肥沃。他们要费大力去穿过洪水后长得非常茂密的大森林，在这种努力挣扎中必须进行大量的筋肉伸缩运动，这样就让他们的身体吸收大量的硝酸盐。他们会不怕神，不怕父老，也不怕教师，而这种惧怕会使最生气勃勃的孩子也胆颤心寒。所以他们一定

> 长的身强力壮，肌肉和骨骼都长的异常粗壮，一直到他们都变成巨人。[①]

人类再生的神话源于大洪水时代，一叶方舟将人类从罪孽深重的史前时代载向文明的彼岸。巨人时代已接近人类文明的门坎，一切都将从这里起步。但此时又还是一个神灵尚未降临的时代，是一个对社会契约尚感陌生的时代，任何外在的规约还没有降临到他们头上。是天帝约夫的惊雷开启了人类文明的序幕，巨人们在粗鲁无知中凭借一种肉体的想象力来感知世界，用诗性智慧来把握世界。我俨然就是世界，物我不分，天人合一。所以每当他们堕入无知境地时，就会把自己作为衡量一切的标准，用已知的近在手边的东西类比或比照远处的事物。巨人们并不认为自己处于自然等级中一个独一无二的特权地位上，他们相信整个世界是一体化的，众生平等。但当以这种方式来面对天帝的震怒时，他们惶惑了：天空惊惧地翻转着巨雷，闪耀着疾电，莫非另有深意？莫非天帝想用它来表明点什么？在这种情形下，他们开始想到有一种外在于自己的东西存在，并将自己的情感意志转嫁到这种东西上，将它人格化。巨人们按本性是些身体粗壮的人，通常用咆哮或呻吟来表达自己的暴烈情欲，于是他们就把天空想象为像自己一样有生气的巨大的躯体。天空成为他们敬畏的力量——天帝。对天帝的敬畏是人类文明的肇始。按照维柯的说法，巨人是重新沦落为野蛮状态中的人，他们暴戾、贪婪，精力充沛，情欲旺盛。为了生存，他们在大洪水过后的大森林里狼

---

① 《新科学》第176页，商务印书馆1989年版。

奔豕突，这是一种狂乱的生活。这种生活一方面与当时的自然环境有关，世纪新创，求生成为头等的大事，巨人们为此可以不惜一切地强取豪夺，"物竞天择，适者生存"的自然规律成为支配这蛮荒与丛莽的洪水之后的陆洲大地的无形力量，人兽杂处，异性逐鹿，以强凌弱，天地间充满了强者的淫笑和弱者的哀号，到处是游走不定的人踪兽影，当时粗糙的地貌特征无疑为这种生活提供了一个适宜的场所；另一方面，这种生活也与巨人个体身心的发育有关，体格强健意味着精力旺盛，奔跑搏击能力强，与这种生理状态不相称的是他们心智贫弱，推理能力差。因此，直觉成为他们与外界建立联系的主要渠道，但直觉是灵感一闪的感觉，具有偶然性、不可预知性，难以捉摸，凭它很难获得关于外界的相对稳定的知识。由于经验积累、感觉重复这一心智过程的相对贫弱甚至缺失，生活中的每一次事件或变故对巨人来说仿佛都是头一次发生，他们每次都会有一种突发性的慌乱与无所适从，时时生活在应急的状态中。但是，这种应急又因无章可循，他们因此时时处于担惊受怕随时远遁的临界状态，这似乎成了他们无法摆脱的宿命。他们因无知而好奇而易感，却又会因易感好奇而更深地陷入无知的偏执中。这是一个怪圈，没有理性的充分发育，这一怪圈就会像紧箍咒一样牢牢地套在巨人们的头上。巨人们这种看似矛盾实则合理的身心状态使他们的生活带有很强的边缘性特征。

对维柯的关于"大洪水和巨人时代"的设定，我们当然尽可以不以为然或大加驳难。但有一点，我们却不能不对他表示敬意，他对人文科学的先天不足有一种相当清醒的意识，即人文科学没有大家都认可的逻辑起点。因此逻辑起点的设定

对人文科学具有重大意义，它甚至直接决定了人文科学不同的理论形态。在这一点上，它不同于自然科学和社会科学，自然科学研究世界的物质构成及其规律，社会科学研究社会群体、组织的构成及其规律。这些研究都有比较明确具体的对象，即物质的或物化的自然或社会存在；人文科学研究的则是人的精神现象，研究人本身的非物质性构成。由人来研究人类似于用语言来界说语言，要么会是一种糟糕的同义反复，要么就只是一种临时的权宜的策略。这在相当程度上命定了人文科学的假定性。正因为如此，对人文科学逻辑起点的任何一种设定，我们都应持宽容与理解的态度。卢梭在研究人类不平等的起源时，毫不忌讳假设的和有条件的推理方法，将“自然人”作为自己研究的逻辑起点；塞尔维埃说：“不通过一种人为的方法，以及近乎于假想科学幻想的方法，就不可能想象出人性黎明时代的第一个人类群体会是什么样的。”① 严谨的康德老人也说：“在历史叙述的过程中，为了弥补文献的不足而插入各种臆想，这是完全可以允许的。因为作为远因的前奏与作为影响的后果，对我们发掘中间的环节可以提供一条相当可靠的线索，使历史的过渡得以为人理解。”又说：“凡属叙述人类行为的历史时所无法加以尝试的东西，我们都很可以通过臆测它那——就其是大自然的产物而言—最初的起源。”② 这种由臆测预想向事实的推演，用现代思维向古代的回望的研究思路与维柯的《新科学》在精神上是相通的。维柯将新科学的逻辑起点设定为大洪水和巨人时代的生活，其

① 《民族学》第11页，商务印书馆1996年版。

② 《历史理性批判文集》第59页，商务印书馆1997年版。

意义正在于此。

同样是塞尔维埃，他在点破人文科学的尴尬境况的同时，又进一步提出了其发展的前提条件——相异性。在此基础上，他建立了自己的“另一个”或“另一处”理论。

所谓“另一个”，即不同者。这种不同主要表现在生活方式、体貌、语言甚至一个简单的发音上，“另一个”一般生活在“另一处”。人们只有走出自己的生活圈子或熟悉的生活空间，才可能遇到另一个，比如出门远行，航海，探险，都有可能发现完全异于我们的新人类。当这种现实的远游遭遇被抽象成一种观念，就形成了“相异性”概念。所以塞尔维埃说，这些“另一个”，他们极少有形有象，有模有样，他们只具有显示社会功能的象征意义。神灵或上帝是典型的“另一个”，天堂或地狱则是典型的“另一处”，他们却不是生活中实有的存在。相异性理论旨在表明，世界除了我们，还有他们，他们生活在另一处，也许生活在世界的尽头。至于他们具体是谁并不重要，重要的是他们异于我们，使我们觉得在这个世界上不致太寂寞，同时他们还给我们提供观察世界的一种另类视角。

当我们用相异性视角来观察大洪水和巨人时代的生活时，我们的视野尽头有一群人在游动，他们是希伯来人。由于清洁的发育方式和对上帝及长老的敬畏，他们还保持着大洪水前的正常身材，他们成了巨人们的“另一个”。巨人们与希伯来人当然不会划界自守，相安无事。尽管他们构成生活的两极：巨人体魄强健，无所信仰，无所畏惧；希伯来人则体魄瘦弱，敬畏上帝与长老。但希伯来人不满巨人们的恶习，他们在上帝和长老的帮助下，试图革洗巨人们的恶习，净化他们的身体。作为这种革洗净化的历史遗留，便有洗罪节等一系列有

一定规范约束力的仪式出现。这些仪式的价值不仅仅在它的实用操作的一面，它能使巨人的身材变小，还在于它显示了一种文化的理性作用。

维柯对人类文明起源的臆测大抵如此。这一臆测遵循的是后来巴赫金所说的民间神话思维。民间神话思维的一个主要特征是“历史倒置”，即“把实际上只在将来能够或应该实现的事，把决非过去的现实而只是目的和应该实现的事，当作过去的已经发生的事来加以描述”。[①] 卡西尔说：“神话所知道的唯一的解释方法，就是追溯到遥远的过去，并从事物的这种原始阶段引申出物理世界和人类世界的现状来。”[②] 在民间神话思维的支配下，人们总愿意把诸如理想，完美，幸福，终极目的以及人与自然的和谐状态限定在过去的时间里，比如黑格尔的“英雄时代”，席勒的“朴素诗时代”都被限定在古希腊的史诗时代，卢梭更是相信前文明时期有一个原始共产主义时期。人们为什么如此热衷于将目光投向远古时期？巴赫金认为，神话思维受一种特殊的世界观及相应的时间观念的支配，即人们只相信那些具体的、坚实的物质性的和有分量的东西，只对世界具体可感的一面才有兴趣。他们不关心那些虚无飘渺的东西，即使要关心，也常常是将她们转化成具有相对稳定特征的存在，这样他们会求助于历史或传说，将现在或未来投向过去。因为过去是已经存在过的，它获得了物质性分量，与现在尤其是未来那种空泛、零碎、无常且不可捉摸相比，过去更容易把握。为了突出过去的物质性，人们往往将过去

① 《巴赫金全集》第三卷第 342 页，河北教育出版社 1998 年版。

② 《人论》第 151 页，上海译文出版社 1997 年版。

美化为存在于黄金时代里的自然状态，或者想象它存在于“另一处”，比如远隔重洋的某个地方，或者天上，要么地下，并尽其所能来夸大强化这一状态中诸种形象物质的一面。其中最常见的一种做法是，强化活生生的有血肉之躯的人的形象，这样就产生了维柯的巨人形象和拉伯雷的庞大固埃巨人族。民间神话思维在维柯的新科学中表现得很明显。他建立新科学所采取的是一种否定的方式，着重批判了过去的一些法学理论的错误，这种批判择取的是一种底层的、民间的、非经院的、非官方的立场。维柯所作的这一切正是我们将他作为切入本书契机的一个主要原因。

巨人们生活在文明的黎明期，生活在由自然进入文化的界面。此时他们尽可以为所欲为地过一种狂欢生活，但同时天帝的震怒与希伯来人的理性约束也不能不对他们产生影响，这就构成了他们边缘式的生存状态：一方面，自然的本能驱促他们尽情纵乐，另一方面对天帝或希伯来人的敬畏又使他们不能尽情纵乐。来自内外的两股力量在他们身上交锋，形成一种张力；任何一方越要持守自己，对对方的抵拒就越强，而抵拒越强，就会越离不开对方。因此巨人时代，这两种力量的任何一方都不可能完全压倒对方而获得绝对的主导地位。但从人类自身发展演进的大方向来看，理性会逐渐规范本能，将狂欢导入有序的状态。这最早在敬畏中表现出来，敬畏已寓含着一个强大的他者，对他者的敬畏意味着对他者的服从，而服从则意味着秩序，意味着时刻检点自己的言行，也意味着自省意识的萌生，自省意识是人真正社会化的标志。这是一个漫长的历史过程，在巨人时代还不可能最终完成。当然我们也并不是说，理性大盛之日，就是本能灭绝之时，就

是狂欢被革尽之时。决不是这样。作为一种底层的民间的生命激情与力量,狂欢就从来没有停止过对文化这一理性之网的冲击,它甚至会偶现峥嵘,将理性文化弃之不顾,成为支配社会的一种主导情绪。这固然与狂欢的本性有关,同时也表明文化的理性整合并非疏而不漏。

其实,对狂欢的理性整合并不完全是一种外在的力量,在很大程度上它就内在地发育于狂欢本身。因为,在人类生命活动中,理性与非理性是同一过程的不同方面,二者相互依存。亚里斯多德说:

> 求知是人类的本性。我们乐于使用我们的感觉就是一个说明;即使并无实用,人们总爱好感觉,而在诸感觉中,尤重视觉,无论我们将有所作为,或竟是无所作为,较之其他感觉,我们都特爱观看。理由是:能使我们识知事物,并显明事物之间的许多差别,此于五官之中,以得于视觉者为多。[①]

这段话说明人的认识活动实际上是感性与理性的统一,是感官与心灵的统一。即使在人类的感官活动中,人们本能地追求秩序,本能地求同弃异。同样地,人类的心灵活动也离不开感官感觉的存在。因此,亚里斯多德将人的感官活动纳入知识的序列,认为感官知觉、记忆、经验、想象和理性是同一种基本活动的不同阶段和表现而已。洛克也认为,人的知识有两个来源:感觉和反省。他说"我们的感官在熟悉了特殊的

① 《形而上学》第 1 页,商务印书馆 1991 年版。

可感的物象以后，能按照那些物象刺激感官的各种方式，把各种事物的清晰的知觉传达于人心。因此我们就得到了黄、白、热、冷、软、硬、苦、甜，以及一切所谓可感物等等观念。”“经验在供给理解一观念时，还有另一个源泉，因为我们在运用理解以考察它所获得的那些观念时，我们还知觉到自己有各种心理活动。我们的心灵在反省这些心理作用，考究这些心理作用时，它们便供给理解以另一套观念，而且所供给的那些观念是不能由外面得到的。”[①] 感觉与反省是两种同时发生却反向的知识活动。“从人类意识最初萌发之时起，我们就发现一种对生活的内向观察伴随着并补充着那种外向观察。人类的文化越往后发展，这种内向观察就变得越加显著。”[②] 内向观察是认识外部世界这一活动的合理引申，它最终走向理性整合。这样，世界的起源与人的起源难分难解地交织在一起，宇宙学与人类学并肩而立。

曾在加拿大印第安人中生活过六十年的神甫朱利安·加尔尼埃在谈及当地土著民族时说：“我怀着极为沉痛的心情发现，在记述野蛮民族人群风俗的大多数文字中，作者为我们描述的野蛮人，似乎都是一群毫无宗教情感，对神性一无所知的人，他们没有任何崇拜的对象；一言以蔽之，都是那种相貌像人的人。这是一个错误。”[③] 他肯定原始的土著民族有宗教情感。马林诺夫斯基则更进一步，他不仅肯定初民有宗教感情、信仰，甚至他们也有科学。他说：“一切原始社会凡经可靠

① 《人类理解论》第69页，商务印书馆1991年版。
② 《人论》第5页，上海译文出版社1997年版。
③ 《民族学》第66页，商务印书馆1996年版。

而胜任的观察者所研究过的，都很显然的具有两种领域：一种是神圣的领域，或巫术与宗教的领域；一种是世俗的领域或科学的领域。”[①] 但他又说，不能过分地夸大科学的领域，不能像泰勒那样把初民想象得过于理性，过于冥想，更不能认为初民具有与我们相近的禀赋与颖悟及应对能力。在主要以感官或想象来把握世界的初民那里，反省或理性的推理能力是低下的，像维柯所说的那样。

尽管如此，随着人们对生活习惯、行为方式及与外界联系的有序化，随着人们感性经验的积累与增加，理性的整合作用日显重要，人类由此踏上了漫长的理性整合之路。一般地，我们将这种理性整合分为三个阶段：以巫术图腾为主导形式的初级整合阶段；以宗教为主导形式的二级整合阶段；以伦理政治为主导形式的三级整合阶段。这种整合伴随着人类对自身认识的深化。我们先看理性整合的第一阶段。

求生是人生的第一要义，对初民来说更是如此。因此他们与外界的最初联系是建立在实用基础上的。他们得直面他们的生活对象，并直接取来为我所用。但有时，这种对对象的直接控制很难做到，在他们的主观意愿之上还有强大的超自然力量。这种力量通常以异常的变故和征兆突然出现，甚至会对初民的生命构成威胁。但平时不很常见。正因为不常见，所以一旦降临，就会引起初民们的恐惧与惊骇；也正因为不常见，初民们在平时狭小的生活环境里就极易盲目自信，自高自大，以为即使面对强大的对象，只要借助一定的方式方法，就可以控制它并为我们所用。在他们所运用的方式方法

---

① 《巫术、科学、宗教与神话》第1页，中国民间文艺出版社1986年版。

中，最简单易行的就是将自己的意志、情感比附、移易到对象上去，进而比照着自己的行为特点来把握对象。这种通过简单的比附而不经理性思索，也不借助实用中介对对象进行控制，就产生了巫术。

巫术行为中的人天真地以为只要借助符帖、咒语就能迫使异己的强力顺从自己的意志。据说，新几内亚岛东部的当特尔卡托群岛是世界主要的巫术活动的据点之一，生活在这里的多布人认为没有巫术，在任何生活领域都不能获得成果。离了巫术，甘薯就不能生长；离了巫术，连性欲都激发不起来；经济交往中的价值交换，也是靠行巫术来实现的；除非把恶意的符咒贴在树上，否则，树就难免被偷。他们认为，即使刮风下雨也得靠巫术来召唤；没有巫术，连疾病和死亡都将不会发生。[①]

巫术是一种地道的民间心态的外化与表现，它几乎普遍存在于各民族的早期阶段，即使在今天，民间也还有巫术的残留。对巫术这种普泛性的考察，是人种志学不可回避的课题。人种志学的一个主要任务就是通过对保存至今的一些原始部落的生活习性、观念、风俗及生活方式的研究来构拟史前人类的生存景况及其与现代文明的流变关系。与考古学注重实物、遗迹这类空间性的存在物不同，人种志学更注重对人类心态、观念的摩想与构拟。许多旅行家、航海家及民俗工作者所作的大量的“田野工作”及在土著部落的生活经历为这一研究提供了大量的第一手资料。其中，对巫术的描述屡见不鲜。

在巫术活动中，人们通常将自己摆在强者的地位，充当超

① 参见本尼迪克特《文化模式》第138页，北京三联书店1992年版。

自然力量与尘俗生活的中介，代神立言。当然，这种强者地位是虚拟的，它是人们对自己在日常生活中弱者地位的否定。正因为在日常生活中是弱者，所以才在巫术活动中将自己想象成强者，通过施用种种技巧仪式来支配日常生活的现实的强者或异己力量。墨菲说："巫术通常增强自信心，具有更加乐观的精神，正因为如此它才经常施行。巫术产生了人是自身命运的主人、周围环境的主宰者而不是它的奴仆的幻觉。"[①] 与宗教中将自己摆在弱者地位而求神佑与庇护不一样，巫术中的人纵然相信有超自然力量，但他并不惧怕、敬畏它，而是以这种超自然力量的据有者或代言人自居。这一点在后来的萨满术士身上表现得很明显。萨满术士通常被视为有魔力的人，他的魔力来自与精灵世界的接触，来自他诱使或强迫精灵与人合作的能力，他可以治病，可以寻找失落的人和物，预见未来，用符咒镇住一些人，他是社会不可见的善恶力量的总保管人。巫术这种以强者自居的特点表明它介于世俗生活与神圣生活之间，它也因此被赋予两种功能：一是它的实用功能，这种功能带有半虚拟的性质，巫术有时确实能改变人的某些生活困难；一是它的文化功能，即它的理性整合功能。后一种功能正是我们所关心的文化的初级理性整合作用。

源于无知的盲目自信，源于心智贫弱的无所顾忌，加以体魄的强壮和精力的充沛，初民会为所欲为地生活，俨然自然的立法者，而无视生存环境本身的险恶，物质技术条件的粗陋和自身把握自然能力的低下。所以，每每当他以可能美好的愿望一厢情愿地谋求与自然的和睦共处时，无常的自然会施暴

---

① 《文化与社会人类学引论》第220页，商务印书馆1994年版。

于他，导致他行为事功的失败。在这种情况下，他可能因自尊心受挫而迁怒于自然，这种盲目自信的突然受挫能引起他情绪的巨大震动，在无可自制中喷涌而出，进而产生一些粗始的行为以及相信这等行为的粗始信仰，使自己及周围的生活陷入混乱甚至灾难中。巫术在此时则能“捉住这等粗始信仰与行为仪式而放到永久的传统形式里去，以使它们有了标准”。[①] 巫术就是这样供给初民一些现成的行为仪式与信仰，一件具体而实用的心理工具，使人度过一切重要业务或紧急关头所有的危险缺口。墨菲也说：“控制感和老一套固定化程序的结合，使巫术成为单一强制性的实践，”[②] 它总是出现在更不确定、更需要运气的情形下。这样，巫术的理性整合作用可以表述为，它能使人在进行重要的实用活动时保持自信，保持平衡的态度和精神的统一，并使这种乐观自信仪式化，从而增强“希望胜过恐惧”的信仰。所以，马林诺夫斯基说：“巫术表现给人的更大价值，是自信力胜过犹豫的价值，永恒胜过动摇的价值，乐观胜过悲观的价值。”[③]没有巫术，原始人就不会像他已经做的那样克服困难处境，人类也不会进步到高级的文化。

但是，巫术这种理性整合作用的短视性也是很明显的，它只是一种临时的、应急的策略，它还没有考虑从根本上规范条理人的本能与情绪。它的整合作用通常发生在人们的盛怒或情绪失控等情形下，发生在怨恨难当之时，情迷颠倒或忿灰焦虑之际，目的在使这类情感缓和与净化。要使人们长期安于

---

①③ 《巫术、科学、宗教与神话》第 77 页，中国民间文艺出版社 1986 年版。

② 《文化与社会人类学引论》第 221 页，商务印书馆 1994 年版。

这种平和的情绪状态，仅仅靠巫术这种临时的应急外部策略是远远不够的，它得借助一种内在的信仰与力量。所谓信仰，是指由对强者的敬畏或认同而产生的发自内心的趋同感。对信仰者来说，他必须面对强大的异己力量，对此他无可逃避，却又无法据有它或凌驾其上，只能将它内投或内化，转变为一种心理的规约力量；在认同它的同时接近它，与它相安相处。在初民时代，信仰的对象通常是一些超自然的灵物。这些灵物已超出了巫术的控制之外，如电闪雷鸣，山洪地震等，在这些自然变故面前，初民们会手足无措，被抛入一种无助的境地。这时，他们很容易滋生自我渺小及自卑感，甚至还会产生一种罪感意识。自卑感或罪感一旦夸大或强化，就可能将人们导入低调的生活。此时，强者的救赎与庇佑就成为众望所归。人类的这种“自失”正是宗教产生的根源，可以说，宗教是对巫术“自圣”状态的脱冕。弗雷泽认为，宗教是人们在某事上自己招认的无力可施，由于“巫术不能偿其所愿，于是有所戒惧或希望，有所祈祷或反抗，于是乞灵于较高能力，乞灵于魔鬼、祖先或神祇”。将自己托付给异己的强者，实际上意味着自我的放弃，意味着对责任的逃脱，这样，既可使自己坦然面对新的生存环境，避免因无助而带来的莫名的焦虑与惶恐，又可凭借自我克制与心性修养来促成理性的发育。前者能进一步强化信仰，后者则能形成宗教的教理与仪式。信仰与仪式的互动甚至同构过程促成了宗教对人类世俗生活尤其是狂欢生活理性整合的深入。这是我们说的二级整合。

确实，在人类漫长的文明化过程中，宗教对人类感性尤其是肉欲方面的驯化“功”不可没。与“非性灵”时期人们慑于外界的强暴、异常力量而生敬畏不同，宗教是将这种外来的强力

及恐惧内在化。比如,伊恩·P·瓦特说:“基督教一般说来基本上是一种关于内心的个人的和自我意识的宗教,其作用在强调内在灵光的清教主义中表现的最为显著。”[①] 对外来的强力,人们可以逃避闪躲,而对内部的强力,人们则无处可逃,在这种强力面前,人们只能压抑、克制自己。由此产生的苦痛、失望甚至绝望则会是持久的,它无法排解,这种不堪状态的强化容易养成人们自轻自贱的心理,宗教的罪感观念就是这样形成的:人生而有罪(原罪),人的俗世生活被视为赎罪而自新的过程,它要求人们节制、克制甚至压制,与人为善,忍耐甚至献身。这一切有助于维持理性的有序生活。宗教所具有的社会控制与内敛性或理性整合功能突出地表现在这里。于是,出现了这样的情形:由于没有自觉的内心生活(内省),大洪水和巨人时代的异教徒们的生活是狂欢的,他们在莫名的惊吓中四处逃窜,在逃窜中相撞相遇,偶然性支配着他们的生活。宗教能将这种偶然的狂乱的生活纳入理性的规整中,因为从根本上说,宗教是靠建立人与彼岸世界的理性关系来把握超自然力量的,是理性赋予人的行为以变通性及对外界的相对明确的价值取向,拉开人与其生存环境之间的距离的。在某种程度上讲,有距离才有文化。宗教当然也建立在某种距离上,具体表现为它对此岸与彼岸的设定。

墨菲认为,在由此岸向彼岸的探索跟进中,信仰是第一推动力,理性则在支流旁道上孤独前行,即使它有相伴者,那也只是因前途茫然而生的惶恐与不安。可以说,惶恐与不安内在于人类的自我意识与理性中。信仰与理性的这种正反同体

---

① 《小说的兴起》第199页,北京三联书店1992年版。

特征(即信仰拒绝理性,但它的仪式及教理又离不开理性的整合;理性拒绝信仰,但内在于理性的惶恐与不安又使人们最终走向信仰),也决定了人类宗教生活的正反同体性:一方面,理性为我们设置了有序的规范的生活图景,另一方面在这种规范有序中,理性又能培育出反抗自身的异己力量。这似乎命定了宗教"不是简单地处理这种或那种危险的方法,而是直面危险的一种方法"。[①] 直面危险不外乎两种情况:一是助成危险的解除,化解危险;一是进一步激化危险,使它最终冲决理性的堤防,使人类的生命激情释放出来。狂欢就是宗教所要直面的一种危险。即使在宗教独霸天下的中世纪,狂欢也能合法地存在,特别在中世纪晚期,欧洲各大城市如罗马、拿波里、威尼斯、巴黎、里昂、纽伦堡、科隆等每年合计起来有三个月或更多的时间过着狂欢生活。狂欢的文化价值第一次真正为人们所理解,也是在中世纪。

但我们也应看到,在整合人类生活时,宗教所起的只是一种消极设防作用。在社会历史观上,宗教拒绝进化论而迷恋千年福国的梦想,这种拙守现世以求来世重返天国的保守姿态使它每每能与帝业初创的当朝者联手上演"政教合一"的历史新话剧。但这种话剧不会长久,而且往往以悲剧始以喜剧终。比如,17 世纪中期的莫斯科公国的政教合一体制曾是那样的深入人心,却最终断送于 17 世纪末彼得大帝之手。其历史遗产是在以君权神授为幌子滋养了后世历代沙皇的独裁品格。宗教这片土壤也因此为伦理政治鸠占鹊巢。宗教本身的不证自明及不可言说的神秘、威严为伦理政治注入了强权的

① 《文化与人类社会学引论》第 215 页,商务印书馆 1994 年版。

因子。这是伦理政治受益于宗教的主要方面。但伦理政治又决不会仅仅拘泥于此,它有更广阔的运作空间。

伦理政治关心的是尘俗之事,即人与人之间的相安或相扰,它旨在规范调节人类的行为,建立一种良好的公众秩序。这里是理性(或实践理性)纵横的天地。康德为使人类超越动物生活而设计的理性之路的第四步也是最后一步,就是人类跨入伦理政治之境。他认为,这一境界建立在这种观念之上:人真正成了大自然的目的,大地上所生存着的任何东西都不能与他匹敌。人可以对羊这样说话:你蒙的皮大自然把它赐给你,并不是为了你而是为了我。人因此可以将羊皮揭下来穿在自己身上。但人不可以对任何别人说这样的话,而是应该把别人也看成是对大自然的恩赐的平等的分享者。康德说:"这就是理性在未来将要着眼于他的同胞而对他的意志加以限制的一项长远准备了,这对于社会的建立而言要远比感情和爱情更为必要。"[①] 在理性作用下,就其本身即目的而言,他就应该作为这样的一个人而为每一个别人所尊重,而决不能作为单纯是达到其他目的的手段而被任何别人加以使用。这是一场十分可敬的、但同时又是非常危险的变化,人类仿佛被从伊甸园里赶了出来,从大自然的保护制过渡到自由状态,从本能的摇篮过渡到理性的指导。在维护自我尊严与尊重他人这一伦理化过程中,理性对意志的限制内化为人们的一种良知。基于伦理之上的政治最终成为人类超越动物界后一个身心皆安的家园。

伦理同宗教一样也偏于消极的设防。它与其说是助成人们去做什么,倒不如说是告诫人们不要去做什么,它遵守的是

① 《历史理性批判文集》第 66 页,商务印书馆 1997 年版。

"裁判规则"而不是"教练规则"。它从个体的内在良知与群体的社会规约两方面将人们置于激情与理智的某个中介点上，以维系生命过程的一种动态平衡。这种平衡一旦被习以为常，人们就可能钝化这种设防所造成的不适与焦虑，反过来将越过这一设防的激情与愿望视为反常，进而引发新的恐惧与自危感。所以，伦理制约一旦失效，人们就会去寻求更强大的现实力量来整治这种失范的生活。政治由此而生。政治是三级理性整合。政治的整合作用是通过国家、法庭和军队等强权机构来实现的，法律、法规及相关的章程编结成一个巨大的理性之网，将公民牢牢罩住。

经过这样层层的设防与整合，狂欢的生命激情一步步地被弱化，裹进铁甲一般坚固的理性外衣之下。正如桑蚕吐丝最终自缚于丝茧一样，本来是由心灵、由生命意识抽绎出来的理性之丝，织成了自缚缚人的文化之茧。茧壁越厚，可抽绎的丝源就越匮乏。同样，作为人类生命意识外化的文化越发达，越自律，作为文化主体的人的能动性就越弱，心灵就越贫乏，越被动，甚至有可能沦为纯粹的机械的"反应中心"："不知道灵魂的动机锁链，不会自发地或反思地作出决定，而是机械地对事变加以认可、执行。理性文化的精致化就在于它能借助社会结构、组织、管理甚至包括对本能的节省和用标准化的制成品来满足个体的需要，而这种需要到今天取决于文化工业产品的生产规模。工业对文化的染指意味着精神的物化，灵魂的物化，其必然的结果是个体被抽象为一个个符号，成为"事实上必然表现出来的活动和活动方式的集中表现点。"[①]

① 霍克海默等著《启蒙辩证法》第24页，重庆出版社1993年版。

工业生产的计划性最终会使社会的经济结构由于全面计划而变得自动化，自由交换不复存在，商品因此失去其本身的经济性质，而成为政府用以行使权力的一种工具。因为，与权力联姻，商品会获得一种偶像崇拜的性质。这是一种新神话。在神话的谱系中，个性化的人是没有位置的。这样，理性以"认识自我"始，却以导致自我的迷失而告终。理性在高新科技的今天导致了新的迷狂。技术工业化时代的狂欢要么是孤独的，如网络生存；要么是病态的，如大规模的现代化战争。人被再次抛到了自身之外。

这一切源于理性本身的悖难。

理性曾是人类生活中的一束启蒙之光，它在克服愚昧与无知的过程中起过很重要的作用，而且，对愚昧与无知的每一次克服反过来又会充实理性本身，并以其渐次获得的光亮进一步驱散拖在人类身后愚昧无知的阴影，理性具有净化作用。但是，理性也非万能，中世纪的奥古斯丁曾质疑理性，认为理性本身是世界上最成问题最含混不清的东西之一，它不可能向我们指示通向澄明、真理和智慧的道路。在他看来，理性的本性并不是单纯的和唯一的，而毋宁是双重的和分裂的。这种分裂始自亚当的堕落，从那时起理性的一切原初力量都被遮蔽了。只有靠超自然力量，靠神恩赐的力量，理性原初的纯粹本质才可能恢复。卡西尔也说，对于理解人类文化生活形式的多样性和丰富性来说，理性是个很不充分的名称。而且理性所具有的净化作用也并非总是很美妙的，净化的结果是人类单纯类本质的增值与个性的消退，真正属于个人的东西被减至最低程度。因为个体性需要可获满足的途径越来越少，需要的不可满足又会遏制新需要的产生。这样，人就可能

不再为自己而活,而为某种社会认可或通行的时尚而活,为与自身毫无利害关系的某种文化而活,人被抽象为了无个性、意指飘忽的符号、代码,他可以像蓬尘一样任意飘落在任何一个角落而不会有丝毫的不安和焦虑。这也许正是那些狂热的文化殖民者所憧憬的所谓"全球文化一体化"或"地球村"式的乌托邦。文化工业、大众传媒、数字化生存等等不一而足,在全面技术化的今天,理性像大闹天宫的齐天大圣,一方面在重组世界新秩序,一方面又在随意地拆解这种秩序。理性在高科技的时代就像一匹脱缰的野马,试图甩掉套在身上的鞍鞯,不再受人类的意志所左右。理性的失范最终会导致非理性的生活,霍克海默说:"理性在完善的时刻变成了非理性和愚昧。"昆德拉也表述过类似的思想,他说:"在现代,笛卡尔理性一个接一个侵蚀了从中世纪遗留下来的所有价值。但是,当理性获得全胜时,夺取世界舞台的却是纯粹的非理性,因为不再有任何可被共同接受的价值体系可以成为它(非理性——引者注)的障碍。"①

理性的过度膨胀会造成人类生活的物化,性灵生活则沦为一个遗落于远古的梦。这当然只是我们所作的一个近乎悲观的理论遐想。目的旨在说明,理性与非理性具有正反同体的特征,它们是二位一体的。文化对非理性生活尤其狂欢生活的理性整合是相对的。这样,我们可以得出这样一个结论:理性与非理性在彼此消长中共同构筑着人类的文化。

---

① 《小说的艺术》第9页,北京三联书店1995年版。

第二节 狂欢研究的逻辑必然

正如狂欢生活经由理性的整合而由显入隐并最终淡出常规生活一样,狂欢也不曾作为一个可据可掘的课题出现在任何一门人文学科的视野里。这里我们无意非议诸人文学科的媚俗或超然。因为狂欢本身“剪不断、理还乱”的非理性状态使基于理性之上的任何一门学科都会因对它的无从把握而失去耐心;而且,狂欢本身的拒绝规约性,也使它不可能驯守诸学科预设的框范,否则,狂欢就会成为手术台上被解剖的活体,失去了原有的生气。只有当狂欢被整合为相对稳定的仪式即狂欢式时,才谈得上对它进行学科把握。这注定是一个漫长的过程,因为科学有其发展的内在逻辑。

按照汉伯里·布朗的描述,自然科学走过了天文学、化学、物理学,再到生物学这样一条路。科学史上,人们最先关注的是距我们最远、对我们的行为影响最小的那些现象,如宇宙的物质构成,天文现象,宇宙的本体及其演变等,带有强烈的“物本位”倾向。这种倾向也同样表现在哲学思想的一般进程中,古希腊哲学关心的主要是世界的自然属性,是一种自然哲学,自然哲学的思路与方法几乎渗透了那时哲学研究的所有其他分支。后来,赫拉克利特发现,不先研究人的秘密而想洞察自然的秘密,这简直不可能,人的意义因此在哲学研究中凸显出来。之后,苏格拉底第一次明确提出“人的问题”。至于在自然科学领域里,这种转化要晚得多,是在现代生物学产生之后。怎样解释科学研究由“物本位”向“人本位”转化这一现象?

在一定程度上,科学研究由“物本位”向“人本位”的转化是建立在人有无反思能力或内省意识基础上的。在早期,人类的反思能力还没有完全发育起来,人类在向外界精进拓展时忘了对自身进行开发;在关注外宇宙时,看不见“内宇宙”。此时,他们与世界的联系主要在物质方面而不是精神方面,精神往往被视为神秘而不可捉摸的超常存在而划归巫术和宗教的领域。至于人的身体,要么被视为魔鬼的寄生地(如萨满),要么被视为自然科学意义上的某种高级的机体构成;后来还被视为哲学上抽象实体自我演进的一个中介环节(如黑格尔)。在科学研究这本大书中,人往往被置于“附录”栏。只有到现代生物学或达尔文进化论阶段,科学才开始有意识地研究人,灵肉一体的具体的人。汉伯里·布朗说:“进化论对于我们现在称之为生命科学的影响可以和牛顿的工作对于天文学的影响相媲美:人们首次有可能意识到植物和动物令人迷惑的多样性。但是,它的影响并非局限于生命科学:像较早的牛顿的工作一样,它也扩展到科学的所有分支,扩展到当时思潮的主流。它激励了研究诸如思想、习俗、组织、社会等等论题的人们用适应和变化的术语来思考问题。”① 进化论给了科学研究以新的维度,即一段实际的时间尺度内的历史意识。这种历史意识在牛顿的世界体系里是缺失的,他对世界的设计完全是用动力学理论来解释的,没有诉诸精神的领域。而进化论却做到了,这是一个了不起的进步。

自然科学这一古老的学科图景在近代的真正改观,是英国的经验派和法国的理性派兴起之时。它的前身是文艺复兴

① 《科学的智慧》第66页,辽宁教育出版社1998年版。

时期的人文主义。笛卡尔说:“各门科学好似统一物的各个多变的面貌,彼此却相似,因为它们都首先依存于单一的人类心灵,是人的良知在一切科学之间确立完美交流的。”休谟也说;“一切科学对于人性总是或多或少地有些关系,任何学科不论似乎与人性离得多远,它们总是会通过这样或那样的途径回到人性……因而人类不仅是能够推理的存在者,而且也是被我们所推理研究的对象之一。”① 这些表述都已预示了一种新的科学兴趣,即将人本身纳入科学研究的视野中,以人为研究的对象,或以人为中心来调整诸学科研究。研究对象的这种转化,不仅具有科学革新的意义,更具有一种文化意义,它意味着“人本位”科学时代的到来。人的主体地位得以确立,它不再是“物本位”科学研究的附庸。这一时期,人的反思能力空前发达。反思可以说是人类确认自身与维持自身的一种意识能力。人类对自身的认识类似光的折射过程:发自某一光源的一束光线,穿过前面的空气层,射在障碍物如墙上,它会按照入射角折回,光源本身也会被折回的光所照亮。从作为主体的自我发出的意识之光在作为客体的自我(人化了的自然)那里折射,再回到自我,这一过程有利于激活我的意识潜能,构建关于我的知识。当然这种知识离不开客观自我的存在,客观的自我类似我的镜像。从客观自我反求主体自我的过程正是反思活动。通常,反思以两种相反的方式作用于人类生活,它既拉开人与外界的距离又拉近并试图弥合这一距离。因为,反思首先源于一种有距离的观照,没有距离就无所谓观照,但是,观照又不是消极的无动于衷的漠然相视,而

① 《人性论》第7页,商务印书馆1994年版。

是一种"凝望",即全身心投入地向对方内心的探望,其目的在于与对象交接,亲近,从而最终消除观照时的距离。因此,反思既是为了更好地了解自己,又是为了更好地了解别人,在此基础上形成一种亲善的物我或人际关系。具体到科学研究的转向方面,反思的介入,促成了科学研究对人的亲善与关怀;而且只有到此时,科学以前所做的工作才显出应有的意义:物化式研究确立了一个硕大的客观自我或它者,形成"我"在镜中的一个巨大的"影像",正是借助这种"影像",我才能看清"我"自己。一句话,"我"之外的物化的"它者"是自我认识的前提。近代科学正是借助传统科学的成果来观照人类本身的。

科学研究由"物本位"向"人本位"的转变,为狂欢进入科学研究的视野作了理论上的先导。狂欢是人类生活甚至是生命的有机部分,对人的研究当然不能将它排斥在外。但问题是,作为本然生活的狂欢在文化的理性整合过程中一步步地被逐出了常规生活之外,我们又如何去把握它呢?我认为大致有两种主要的途径:一条途径是维柯式的,即对狂欢作一种纯理论的构拟与推演;另一条途径是走田野工作之路。相比之下,后者似乎会更有效。

田野工作是民俗工作者的必修课。民俗学不是一种书斋式的学问,不是民俗学者可以闭门造车的智性游戏,它是西方政治与文化殖民的衍生物。因此,自它诞生之日起,就带有鲜明的功利与实用色彩。但它并没有随着殖民政治退出历史舞台而消失,相反,却因对"另一个"或"另一处"的关怀而获得了独立的学术品格,民俗学成了一门严谨的学问,实证式的"特性鉴别"要求它采取田野工作方法,即实地考察。

但是，田野工作并非一件轻松的事，甚至类似冒险。在进入这片完全陌生的世界时，他首先得面临两种异质文化可能引发的冲突，即使不冲突，也会有一种彼此避开的倾向；语言，行为方式与风俗的迥异还可能使他们逃离此地。早期的田野工作者尤易如此，因为他们不是职业民俗学家，而是寻找天堂的西方虔诚的宗教徒，谋求原始资本积累的远洋淘金者，以及掠夺海外财富的殖民者，“另一处”对他们有莫大的诱惑力。当他们突然降临到这个“另一处”，看到“另一个”——完全有别于自已的另一群人类时，那种惊异是无法言传的。同样的惊异也会在土著人群身上产生。这是一种不期而遇，是一种陌生的相会。塞尔维埃为我们描述了这一幕：白人抵达英属哥伦比亚，便让人煮大米，印第安人想，他们煮的是虫子；欧洲人一踏进新黑布里德群岛，便被当成了鬼魂，当地人说他们穿的衣服是鬼皮，说他们的猫是鬼魂的老鼠；白令海的爱斯基摩人见到俄罗斯皇家海军的军官，发现他们的身体被腰带紧紧束缚在衣扣闪闪发光的制服里，便认为，这群第一次出现的白人是长得吓人的锯鳐鱼。1434年葡萄牙亨利王子的舰队绕过博哈多尔海角时，当地土著惊问他们是一种鱼、鸟还是海怪。这种由遭遇相异事物引发的惊异只是政治殖民的附生物，素来信奉欧洲中心论的殖民者当然在面对陌生之境时并不会被吓退。他们要进一步地接近甚至走进那种陌生的生活，因此，在政治殖民的同时，也开始文化殖民。大批传教士从殖民者的战舰上凛然走下，广播基督福音。但这注定是一个艰难的过程，且不说他们暧昧的身份，(与杀人放火的海盗联手而来，他们到底是海盗？还是拯救者？)而且他们所面对的也决不是精神文化的旷野，而是另一种文化。要使文化殖

民进行得顺利,就必须对殖民地文化有一个了解。当年西方传教士在中国的遭遇很好地说明了这一点。16 世纪西方福音传播在中国屡屡受阻,范礼安神父终于明白:只有先"中国化",然后才能使中国"基督化"。因此对中国文化的研习后来成了西方传教士的必要功课。同样,在文化殖民过程中,对土著部落的生活习性、人种特质以及地域征候的系统把握因此被提到了显要的地位。这种新的需要催生了民俗学。

文化殖民是一个相当长远的过程,土著文化在遭遇异域文化时,得经历一个由抵拒到调整再到认可甚至认同的漫长过程。而西方文化对土著文化的态度则是想毕其功于一役,它要尽可能地强行征服、改造甚至重造土著文化。这使他们不得不关注土著的民俗及风土人情。有意思的是,早期的这帮海外殖民者将这些土著民俗与异域风情以日记或游记的形式传回欧洲大陆后,引发了西方浪漫主义的奇想,使越来越多的欧洲人离开古老的大陆,寻找新大陆。可以说,这份浪漫的奇想与欧洲中心论的虚幻的优越感一直渗透着 19 世纪以来的民俗学。尽管如此,民俗学仍是一门务实的学科,它走的是实证之路。用事实说话,是它的学科原则。史风遗物对它有一种惹人心动的亲切感,民间的俚语,野史,传说,笑话,民谣,神怪故事,风俗礼仪,性爱方式及其相关的物化形式都是它要精心网取的对象。这些对象要么流传于口头,要么以仪式化了的形式保存在那些自然的原始的生命群落中。因此,从这些口头的或仪式化的民俗中能大抵窥见民俗持有者的生存方式,心态,观念及其生活的理想。对民俗的把握,一种行之有效的方法就是对庆典特别是狂欢节庆典的考察。

庆典既可以是一种动态的仪式活动,如节庆聚会,宴饮及

喜庆活动等，也可以是因这类活动而来的已经相对固定的仪式、器具、图象及其他物化形式，它们是静态的，可触可摸的感性存在。庆典本身的包容性及浓缩其间的社会内涵使其成为窥见民间社会的一面镜子，这类庆典在古希腊罗马时期广大民众的生活中占有很重要的位置，即使在中世纪和文艺复兴时期也如此。巴赫金认为狂欢节庆典在其所有发展阶段上对整个文化包括文学的发展给予了重要的影响。庆典理应引起民俗学家们的关注。

1982年，美国史密森学会举办了一个主题为“世界庆典艺术及庆典仪式”的博览会，展示了从世界各地收集到的民俗实物。这一活动基于这种考虑：让展品自己说话，即通过其形式、色彩、质地、大小等视觉或触觉特征直接与参观者对话，交流信息；让参观者赋予庆典物品以生命，并通过物品来洞察更广阔的宗教领域，政治及经济体制，再由这些体制来认识一个个活生生的群体，将参观者引向庆典仪式及物品后面人的生活。庆典仪式背后的是一种怎样的生活呢？一种狂欢生活。庆典是狂欢生活的理性化了的形式，或者说，是理性化了的狂欢生活。

当然，形式化不等于程式化。形式化是内容向形式积淀的过程，程式化则是内容被抽离的过程。前者得到的是有意味的形式，后者则是空洞的形式。程式化的东西可以从外部进行操作与导控，进行机械的复制；它在庆典中大抵只具有一种外在的规约作用，无法对其内在的情致进行导控，因为庆典的发生总是此情此境的。当此情此境凝结为一定的仪式时，就形式化了。因此，我们所说的形式化是指狂欢以一种理性的外观，如狂欢节、复活节或愚人节等被官方所认可

的形式嵌人一种有序的常规生活中,人们能够在从容安排好自己的日常工作和需要之余,腾出一定的时间与空间来周期性地过狂欢生活。这种闲暇的生活被纳入相对固定的周期,并在日历上被官方所注明。形式化的结果,使狂欢本身出现了断裂,它一分为二,即本然的狂欢生活与狂欢式(庆典)。在文化的理性整合中,本然的狂欢生活被贬逐,狂欢式则会片面发展。狂欢式发展到一定程度,就可能独立于狂欢生活成为一种几乎自足的符号系统。在这一系统中,狂欢本身无足轻重,狂欢式因此成为一种没有"所指"的"能指"。本来是"所指"的狂欢生活现在已被抽空为"能指"的狂欢式,它能被人们掐算,指定,从而失去其应有的偶然与即兴的特征。其实这种可以被掐算、被指定的特征是有悖于狂欢的内在逻辑的。但它却迎合了现代民俗学家们试图从混乱无序的民众狂欢中作理性推演的取巧心理。这一点似乎可以解释民俗学家首先接触狂欢这一主题,但在具体阐释时又难尽如人意这一事实。

现代民俗学家试图从节日庆典中抽绎出诸如"框架""理式"等范畴,再将这些范畴反过来施加于狂欢生活本身。这么做的一个弊端,会导致对活生生的狂欢生活的肢解与剥落。现代科学日益专业化,精致化,越来越注重多侧面多角度向对象进行包抄,这也可能造成盲人摸象的研究格局。这种格局在庆典研究中已有所表现,庆典研究到目前已有了三种不同的思路:一是发生学研究,探讨庆典的起源,即庆典因何而来;二是功能研究,探讨庆典的对外作用,何所用;三是关系研究,探讨庆典与其他活动的关系。三者共通之处是,它们都站在庆典之外来阐释庆典,对庆典作外围研究。这种研究很难切

入庆典或狂欢的内质。庆典或狂欢的真义被置于一旁，表面的甚至虚假的方面被奉为研究的主题，研究的目的与任务因此被暗中置换，比如狂欢的本质与机制研究被起源与功能研究所偷换。这样，狂欢或庆典的本来面目被歪曲篡改。而且，过分注重外围研究也可能使狂欢本身因得不到开掘而成为其他研究的附庸或工具，久而久之，狂欢本身鲜活的生气就可能被榨干，成为一种生物标本式的无语之物，成为一种可供学者们作理性分析的"文本""符号"或"语码"，直至最后沦为可随意操作的程式化的游戏或消遣。

在某种意义上，史密森学会的这次庆典博览就是这类"文本""符号""语码"的集大成。配合这次博览，民俗学家们写了一组阐释性的文章，对诸如文本的象征意义，形式构成及功能等作了静态的分析与考察。由于这类阐释与考察偏于理性的冷峻的审视，因此很难让人们体验到庆典中狂欢的生命激情，或者说，积淀于文本中的原始的生命激情与意识被封杀在对能指文本这一符号层面的理性鉴别之下。而恰恰是这被封杀的部分构成了庆典或狂欢的文化内涵。可见，这组文章是言不及义的。我们以维克多·特纳为这组文章所写的《序言》为例略作分析。

整体上看，特纳的文章是将庆典仪式或物品作为一种能指的符号来处理的。既然是符号，他的第一反应就是符号的意义，对庆典意义的鉴别成了他关注的中心。其实，"能指"通常对应的是"所指"，而不是"意义"，"所指"与"意义"是两个不同的范畴，"意义"指称的是"能指"与"所指"之间的关系，它属于关系范畴；"所指"指称的却是某一具体的对象或存在，它属于本体论范畴。通常，关系是变化的，这就决定了意义的多义

特征;本体是相对稳定的,这决定了能指多变中不变的一面。在这里,特纳偷换了概念。那么,特纳又是怎样来鉴别庆典意义的呢?他认为庆典的意义至少有三层:(1)训诂意义:指那些专门从事诠释象征意义的专家编造出来关于庆典的起源。他们将庆典仪式中的象征物与某一宗教神话或英雄故事中的地点和任务相联系,以此来消除那些土著神学家所渲染的有关庆典仪式的神秘性,将它们纳入理性所能感知的范围内。但特纳认为训诂意义不能使我们充分理解庆典象征物。理解只有在行动中、在运动中、在变化中才有可能。当庆典象征物被置于某一过程时,它会产生一种新的意义,即(2)操作意义:庆典象征物的操作有别于它在日常生活中的那种理性安排与规约,在庆典活动中,它们能"在有限的时间范围内将社会大多数成员带进一个单一的社会文化空间,将那些彼此间存在着暂时或长久利害冲突的个人或集体带入一种相似性中","能够部分地使一个社会中相互冲突的成员暂时处于重归于好的状态之中"。[①] 操作意义构成庆典象征物的二级意义;(3)位置意义:即庆典象征物被置于特定的时空体时所凸显出的意义。时空体是一个相对的范畴,一个特定的时空体总是从属于另一个更高级的时空体。因此,庆典象征物的意义往往会随着它所置身的时空体的扩大而不断拓展。时空体的无限扩大,可以使庆典象征物的意义具有一种宇宙性品格。这种品格形成的根源在于:庆典象征物"是行为的产物,标记或记录,而行为则是大脑两半球与自主的神经系统间的有机结合驱动的,其触发剂则是具有选择性的文化刺激,这些刺激本

① 《庆典》第16页,上海文艺出版社1993年版。

身则是绵延千百年的文化及生态经验产生的"。[1] 位置意义处于自然与文化的交接处，容有生物与社会的方方面面，这一切构成一种宇宙情境。每一个庆典象征物的位置意义都是对这一宇宙情境的分有。

特纳对庆典象征物意义的分析有一种渐渐偏离庆典本身或狂欢的倾向。如果训诂学者能少一点咬文嚼字、泥古不化的刻板，多一点颖悟与灵性，是有可能由庆典象征物这一"能指"探到其"所指"即狂欢生活的。但特纳对这一颇有希望的研究方法却不屑一顾，一下就跳到了操作意义上，他对操作意义的阐释可视为对狂欢特征的描述。但是，这种描述也是倒置的。不是庆典仪式的操作产生狂欢，而是狂欢的理性整合才形成了庆典仪式。特纳这种也许无意的倒置其实是一种错误观念的流露。在这种观念看来，狂欢是一种厚积待发的先验的激情状态，只等庆典仪式去激发它，去引逗它；庆典仪式是一种触媒，一种工具或手段，庆典本身或狂欢与庆典仪式可以分开。至于位置意义则更强调了庆典本身与庆典仪式的这种分离。如果说在操作意义上狂欢还能附依在庆典仪式的操作过程中，那么，在位置意义上，狂欢本身僵化成了可以随意处置的静态结构，一种空洞的符号，只要将它置放在一定的位置，它就会显出一定的意义，就像语词在不同的上下文会有不同的意思一样。

特纳对庆典意义的分析典型地体现了民俗学家们对狂欢研究的思路：广泛占有民俗资料，将其整理归类，纳入某种预设的序列或系统，再考察不同序列或系统之间的沿革或类比

---

① 《庆典》第 17 页，上海文艺出版社 1993 年版。

关系。这类考察通常是描述的，比较注重民俗资料的感性形态。这是一种民间的底层的视角，它关心的是底层民众的世俗需要与观念而不是上层精英们的文治武功。在某种意义上，这一视角的长期缺失会导致人类文化本身的残缺或片面。民俗学家的田野工作因此具有拾遗补缺的作用。但特纳们的研究走向了符号学的歧途，也许他们没有意识到民俗研究的前景只有在人类学那里才能更有作为。

人类学的研究一部分是以民俗学的工作为基础的，这一点在民族志中表现得更明显。民族志着重考察某一特定区域里自然的生命群落，记录他们特有的生存方式包括民俗方志。它以尽可能多地占有民俗资料为前提，因而其工作方法是田野的，共时的，它并不要求系统的理论指导，甚至为了求得观察的纯客观性而像马林诺夫斯基那样拒绝这种指导。但是民族志只有上升到民族学的层面，即纳入到一定的理论视野中，它的文化价值才能较好地体现出来。民族学(或叫文化人类学)的任务是透过感性的经验存在发现隐于其间的人类生活的本质，这一研究不再满足于民俗资料的收集，而转向对某些特定的社会组织与结构的把握。迄今为止的民族学或文化人类学研究，对社会组织与结构的研究已有了长足的进展，出现了诸如摩尔根的“亲属关系结构”理论，里佛斯和列维 - 斯特劳斯的“两合组织”理论，拉德克利夫 - 布朗的“结构 - 功能主义”理论，这些理论大都是作者对自己亲身经历的民族志工作的理论把握。在他们的理论表述中，狂欢作为初民生活中的共通现象已浮现在他们的语境中。

本尼迪克特在《文化模式》一书中谈到了普韦布洛文化，该文化崇尚极端的克制与理性，仿佛过早地进入了人类文化

的忏悔期。它的早熟使它在整个北美生活中显得突兀孤迥。对这种文化现象的考察，本尼迪克特运用了差异对比法，在普韦布洛文化的另一极，是追求极端体验的北美印第安人，她说，印第安人“是些热情激荡的酒神狄俄尼修斯式的人物。他们崇尚一切极端的体验，崇尚一切人类可以据以突破日常感性规则的手段，对这些体验他们赋予了最高的价值”。[①] 为了获得这种体验，北美印第安人不惜自笞、吸毒、禁食、酗酒，甚至自残，这种苦行的方式能使他们达到一种致幻的境界。不过，这种苦行大多还只是一种个人行为，并不具备普遍的文化意义，甚至还是某种病理的表现，诸如歇斯底里或神经质。但是，自虐一旦为某一社会群体所认可并奉行的话，那就不能简单地以身心病变来解释了。本尼迪克特正是这样来看待北美印第安人的自虐行为的。她写道：

> 除了西南部的普韦布洛印第安人，大多数美国印第安人都信奉酒神狄俄尼修斯；西北海岸的土著部落也一样。在他们的宗教礼仪中，他们所追求的最高境界就是出神入化。主要的舞蹈者，至少在他们跳得最兴奋的时候会失去正常的自我控制，而进入另一种境界。这时，他会口吐白沫，剧烈地不规则地颤抖，作出种种在常态下看来是很可怕的举动。有些舞蹈者则被四条绳子拴住，绳子抓在别人手里，以免他们在迷狂之中造成无法挽救的损失。他们的伴舞歌曲则把这种迷狂颂为超自然的奇迹。……同

① 《文化模式》第 81 页，北京三联书店 1992 年版。

时，舞者手捧热炭跳着，竟毫不在意，他把一些热炭放进嘴里，把剩下的扔向围观的群众，有的人被烫伤了，有的人血松树皮做的衣服着了火。扮成熊的人跳着舞着，人们齐声唱着：

伟大神秘的朋友勃然大怒，
他把人们揽入怀中，横加蹂躏。
他将用利齿，连皮带骨地将人吞下。[①]

本尼迪克特接着解释说，这些舞蹈都是那些社团的把戏，舞蹈中的人都是由社团的那些超自然的守护神介绍进来的。与超自然神灵相会的体验同那种自虐所产生的幻觉体验相似。这种体验在北美许多地方都存在，它不仅表现在舞蹈中，也表现在经济生活、战争、丧事活动及日常宴饮中。本尼迪克特将所有这些都归为奇特的文化模式。它是理性文化之外的狂欢文化。

马林诺夫斯基的田野工作也发现，在新几内亚西北部的特罗布里恩德群岛上，生活着属于芭布亚－美拉尼西亚人种的土著部落，他们经常举行一些季节性或周期性的游戏，对野餐、旅行、戏水聚会也兴趣极大，并且有与劳作周期相应的狂欢习俗，还有每年一次的狂欢期。这些活动往往随季节与气候的变化而变化，1－3 月是雨季，讲神话故事和从事园艺是他们主要的社会活动；在干湿交替的 4 月和 5 月，10 月和 11 月期间，举行洗濯游戏。而在信风习习的 5 月－9 月，则举行大规模的中央广场游戏甚至狂欢活动，这一时期是南半球的

① 《文化模式》第 166 页，北京三联书店 1992 年版。

春天，在特罗布里恩德群岛，恰好是信风吹来的干燥月份过后的平静季节，也是举行丰收庆祝活动的季节。众心欢腾，社会活动频繁，社区间不断互访，人们竞赛、表演、彼此赞美，获得一种额外的自由，同时为情欲的发泄提供了一个合法的通道：在圆月之下，人们以旅行、捕鱼或收割为缘由举行庆祝活动，过各种节日。月亮将圆时，那些总是在夜里玩耍的孩子便开始熬夜，成群结队在村庄中央广场戏闹；不久小伙子和姑娘们也加入进来，月亮更圆时，成年男女也加入游戏圈。渐渐地，小一点的孩子被挤了出去，游戏圈和竞赛活动里只剩下青年和成人，但游戏的主角则是青年男女，这种游戏的极致就是狂欢，甚至是性狂欢。此外，这里有一种纯粹以满足情欲为中心的公开调情的游戏——卡雅萨。在卡雅萨期间，所有控制完全松弛，在中央广场公开出现性行为；已婚的人将参加狂欢，丈夫或妻子放荡不羁，尽管他们相距不远。其行为是如此放纵，可以出现乱伦与乱交。青年男女也趁此跑到其他村子寻欢作乐，半夜才返回。临近十五，这些活动的热情格外地高涨起来。

正是基于这些民俗资料，马林诺夫斯基从两性关系角度剖析了一个残存的母系社会的组织结构，为我们绘出了一副以性为中心的狂欢图。他的这一工作实际上已超越了田野工作，进入到理论的层面，形成他的人类学方法论，他说："在调查完整的风俗，如婚姻或家庭时，民族学家如果要从事过细的实地调查工作，那他就应当依靠自己的观察，而不是土著调查合作者的讲述。"① 即要掌握第一手资料，在此基础上再去收

① 《神圣的性生活》第196页，知识出版社1998年版。

集客观的"文献",如历史事件的记录、传统、民间传说和巫术。这对民俗学家来说是绝对必要的,因为"这种通过积累性描述所作的阐述——从各种制度经过整个生活史的记录到随后的细致深刻的分析——不仅使我们能正确把握材料的本质,而且可以端正收集材料的态度"。[①] 第一手资料与客观文献的结合是构建人类学理论的基础。

当人类学中的部分人(主要是民族志工作者)热衷于走田野工作这条实证之路时,另一部分人则试图超越"田野"而折身走进了书斋,走上了理论构拟与演绎之路。摩尔根将他的易洛魁部落研究推广扩展到整个人类社会,提出了他的社会进化论理论。他认为,人类是从发展阶梯的底层开始迈步,通过经验知识的缓慢积累才从蒙昧社会上升到文明社会的。这一上升过程在横向与纵向两个方面同时展开,即人类的文明与发现是一个累积发展的过程,呈纵向特点;人类的制度尤其是亲属制度则是不断扩展,即同源辐射地呈横向特点。他断言:"人类历史的起源相同,经验相同,进步相同。"[②] 他说,"由于人类的起源只有一个,所以经验基本相同,他们在各个大陆上的发展,情况虽有不同,但途径是一样的,凡是达到同等进步状态的部落和民族其发展均极为相似"。[③]那么,这种相同的途径是什么呢? 即顺序相承的进化过程:起源于蒙昧社会,发展于野蛮社会,成熟于文明社会。每一种大的社会形态又分别经历低级、中级与高级三个发展阶段。这样,摩尔根就为我们划分了七个文化阶段,它们前后相续地构成一个动

① 《神圣的性生活》第197页,知识出版社1998年版。

②③ 《古代社会·序言》商务印书馆1992年版。

态的演进图，在这个演进图中，人类时时被置于前后转承的临界点上，呈现为一次又一次的边缘状态。

摩尔根理论的不足也是显而易见的，他将复杂无序的社会生活简单化了，也过分理性化了。发明与发现同社会制度及组织结构的形成发展并不是同步的，比如，爱斯基摩人的生存技术出色，而其社会组织却极其简单；相反，澳大利亚土著人的社会组织相当完善，而他们谋生的技术却极其简单。摩尔根关于技术上的进化与制度上的扩展理论直接影响了后来的两个人类学派：文化进化论学派和传播论学派。这两个学派的学术理念引起了列维－斯特劳斯极大的不满，他说："传播论者的所谓圈或文化结丛同进化论的阶段一样，都是抽象的产物，它们永远不会得到经验证据的证实。"[①] 他所要做的就是将进化论与传播论的那种抽象的动态过程纳入静态的结构层面，将各种文化与文明作为一个象征的表象系统来考察。它们象征或表象什么呢？象征或表象无意识结构。斯特劳斯认为，这种结构类似于语言结构，它支配着人类文化的共同规律。就整个理论的构架而言，斯特劳斯的结构人类学过于理性。他把人变成完全静止的，不在时间中的客体。但具体到理论的实际操作上，斯特劳斯同样显出了一个人类学家对人类生活中动态的非理性一面的关注，这主要表现在他对巫术及艺术活动的考察上。

斯特劳斯着重探讨了巫术活动中的那种极端的情感体验。他认为，这种体验与一种特殊的交感神经系统的强烈活动有关。交感神经的活动主要由三个互补的方面混合生成：

① 《结构人类学》第1页，上海译文出版社1995年版。

(1)巫师相信他的技术的效应;(2)病人或受术者相信巫师的威力;(3)共同体的信念与期望,它构成一个引力场,规定着巫师与受术者的关系。由此可见,巫术是一种超越于个体之上的共感现象,它混合着巫师、受术者与公众的体验。在一个具体的巫术活动中,这种体验分居两端:一端是巫师的情绪体验;一端是公众被激发起的共感体验。为了激起公众的这种体验,巫师的现场操作与表演极为重要,这些表演通常超出了程式化、格式化的复制与模仿,他要以所表演之事原有的生动性、创造性和激烈性来激活现场的气氛。为了达到这一目的,巫师不惜装神弄鬼,将观众的情绪导入一种非现实的迷幻状态,使他们能与巫师和病人一起参与疏泄。这种全民(所有在场者)的情绪化与心理疏泄状态在某种程度上与经过理性整合之前的狂欢状态是相通的。唯一的不同在于,狂欢中,人人都是实实在在的参与者,他不仅心理情感投入,还身体投入;在巫术中,在场者只是心理情感的投入,身体则不敢轻举妄动,哪怕随意的走动都会被视为不敬。

经过以上的分析,我们可以作出如下结论:无论是偏于田野工作的民族志学,还是偏于系统的理论阐释的民族学,在各自工作的进程中,都会触及狂欢这一主题。正是在这种意义上,我们说对狂欢的研究具有逻辑的必然。但这一切,又都是与科学研究的“人本位”转向为前提的。巴赫金的狂欢研究正是出现在这一人文背景下。他的狂欢理论突破了民俗学与民族学相对狭隘的理论视野,站到了哲学人类学的高度,至此,狂欢研究才真正进入科学研究的殿堂。

第三节 巴赫金的对话理论与狂欢研究

巴赫金对狂欢的发现,既不是通过田野工作(他身患骨髓炎,后来被迫截肢),也不是通过纯理论的构想来获得的。他不是职业的人类学家,而是一个学院派出身的语文学家,他早年受教于彼得堡大学历史语文系。语文学家的职业素养使他对历史文献包括文学作品情有独钟,对那些存在于"长远时间"里的话语文本兴趣更浓,正是在对这类文学所作的历史诗学考察中,巴赫金发现了狂欢。其中,陀思妥耶夫斯基和拉伯雷的创作的意义尤为重大。

陀思妥耶夫斯基小说的情节布局与体裁特征(复调性)和拉伯雷小说的风格特征(怪诞性)第一次使传统的文艺学哑然失语,始自亚里斯多德的传统的理性诗学显出了自身的危机。这场危机的根源何在?巴赫金认为,根源在于传统的理性诗学试图将文学从人类文化的整体语境中孤立出来,直接地、无中介地同各种社会经济因素相联系;这样一来,文学研究要么被归结为各种文学思潮间的斗争,要么演变为报刊上喧闹一时的意气之争,文学本身的传统则被撂在一边,那种强大的深层的文化传统尤其是底层的民间文化传统被忽视。巴赫金认为,恰恰是这种民间文化传统造就了伟大的莎士比亚,造就了伟大的陀思妥耶夫斯基和拉伯雷。莎士比亚在他的作品中所包含的丰富意义,可以说是几百年甚至几千年文化创造与积累的结果,"这些含义潜藏在语言之中,不仅潜藏在文学语言之中,而且潜藏在直至莎士比亚尚未被文学所汲取的那些民间语言成分之中;它们还潜藏在丰富多彩的体裁和语言交际

形式之中，潜藏在几千年之间形成的强大的民间文化形式（主要是狂欢化形式），戏剧游艺体裁（如宗教神奇剧，滑稽剧）以及渊源于史前远古时代的情节中；最后，它们还潜藏在思维方式之中"。[①] 至于拉伯雷，巴赫金认为，他是民间诙谐文化在文学领域中最伟大的体现者之一，在近代以来的作家中，他与民间源头的联系比其他人更紧密、更本质。因此，对拉伯雷小说的正确揭示，能够理清民间诙谐（或狂欢）文化数千年的发展轨迹。陀思妥耶夫斯基的小说则是庄谐体在现代的发展，它浸透着狂欢节特有的那种世界感受。要正确把握陀思妥耶夫斯基的小说世界，也必须对狂欢文化有所了解。

如果说，巴赫金通过对某种文学现象的深层探源而触及狂欢主题还带有某种偶然性的话，那么，当我们将狂欢研究置于他的对话理论视野之中，就会发现，狂欢研究已显出其逻辑的必然了。在某种意义上讲，狂欢是对话理论的尘俗化、肉身化，对话则是狂欢的理性化、圣洁化。

对话理论是巴赫金对世界的存在状态、构成方式以及创生过程的总的看法和观点。无论从世界观还是方法论的角度看，它都已上升到哲学的高度。这种哲学有别于古典的本体论哲学和近代的认识论哲学，它是价值论的，是一种价值论哲学。传统的主客二分在这里不再具有逻辑起点的意义，主体间的同构共生成为价值论哲学新的生发点。这一生发点就是对话。

所谓对话，是指主体间的叩问与应答行为及过程。"在对话中，人不仅仅外在地显露自己，而且是头一次逐渐形成为他

---

① 《答<新世界>编辑部问》，载《世界文学》1995年第5期。

现在的样子。"[①] 是头一次也就意味着最后一次,人的这种与自身的不可重合性构成个性的真义,它使人的存在具有动态的无限朝向性。就这种意义来说,对话构成人的本质。这一本质在意识中凸显出来并为人所察觉,则是通过对他者的设定来实现的。这种对他者的亲善构成巴赫金行为哲学(或价值论哲学,道德哲学)有别于萨特哲学的人本内涵。当然,对他者的亲善不能被理解成只是一种为人的姿态,比如强者对弱者的垂恤与同情,或者弱者对强者的攀附与逢迎,它实在是人的一种内在要求,甚至可以说是无奈。巴赫金在谈到陀思妥耶夫斯基的主人公时说:"主人公的自我意识总是以别人对他们的感知为背景。'我眼中的我'总是以'别人眼中的我'为背景。"[②]亦即,主人公是非自律的。主人公的非自律性源于现实的人的非自律性,说到底,主人公是现实的人的审美转型。

一个很显然却被人们忽视的事实是:每个人在现实世界中都占有独一无二且不可重复的时空位置和观察世界的独特视角。这一位置与视角在赋予我优越性的同时,也暴露出我的无能:由于生理上的限制,我不可能对我所置身的世界进行全面的网取,如我背后的时空景观,甚至我的形貌都不能直接进入我的视野;即使在我的目力所及范围内,我也并非能一览无余,常会出现"熟视无睹"、"视而不见"的现象。因为,我的眼睛在长时期的有意识的观感过程中会体制化,形成一种相对稳定甚至偏执的视觉定势,戴上一副"有色眼镜"。此时他人的点醒或警示成为必要。可见,以人的时空位置为中轴线,

①② 《巴赫金全集》第五卷第340页,第276页,河北教育出版社1998年版

世界分为两部分：可见的与不可见的。当有所见时必有所不见。所见构成我的丰富的话，所不见则构成我的匮乏。当我能见他人所不见时，我是余裕的；当我不能见他人所能见时，我是匮乏的。以余裕填补充实他人的匮乏，或以匮乏去容受接纳他人的余裕，就会发生交往，并由此形成对话。

对视觉现象学的这种考察，阐明了对话及交往的必然性，但仅停留在这个层面，还不足以揭示人的存在境况及其与交往、对话的深层关系，因此巴赫金进一步将人作为一个存在事件来考察。所谓事件，是指人的相对完整的创造活动和行为，它是人的主体性最活跃的呈示。主体性所特有的精神属性使人摆脱了可论定、可完成的那种“无语之物”与自身完全同一的自在状态，人被置于一种时刻被超越的过程中，他生成着，却永无生成之日，除非是死。“只要人活着，他生活的意义就在于他还没有完成，还没有说出最终的见解。”① 当然，就其作为一种生物学的存在而言，人会最终长成；但人更是一种社会性存在，他除了肉体的诞生外，还须社会的诞生。他除了肉体还有心灵，还有意识。这样，人的存在就出现了断裂：就我来说，我总有属于我的东西，他人无法窥见，比如我的内心世界；但我也有某些东西并不能为我本人所见，却能为他人所见，比如我的容貌与表情。因此，就关于我的知识来说，我本人与他人都有极大的片面性，我能“看见”自己的内心世界，却看不见我的容貌；他人能看见我的容貌，却看不见我的内心世界。要获得关于我的较为完整的知识，只有通过交往沟通这一方式。他人对我的意义也正表现在这里：与我构成相互取

① 《巴赫金全集》第五卷第 77 页，河北教育出版社 1998 年版。

向的关系。

相互取向为交往提供了可能性,但交往的最终实现则是在对话中。对话不仅仅是指处于具体语境中的人物对白,甚至主要不是指这类两人之间的言语交际。巴赫金对它的理解是广义的,他说:"这(对话关系)几乎是无所不在的现象,浸透了整个人类的语言,浸透了人类生活的一切关系和一切表现形式,总之是浸透了一切蕴涵意义的事物。"[①] "凡是能表现一定含义的事物,相互间也会有对话关系,只要这些事物是以某种符号材料表现出来的。"[②]可见,在巴赫金看来,对话不仅具有日常言谈传情达意,指物述事及以言取效的语言功能,也不仅仅具有交际的那种开放自我,走向他人的社会化功能,它更具有统摄世间万物的结构功能,他甚至将世界的本质也归结为对话或对话性。

作为对世界本质的界说,对话性以他者的存在为前提。这就避免了本体论哲学面对世界第一推动力的尴尬,本体论最终走向了上帝;也避免了认识论哲学"自我设定非我"的主观唯心的随心所欲。所谓他者,是指一切与我相异且外在于我的主体或主体性存在,包括具体的你和他,也包括蕴涵意义的物质的或思想的存在与环境,甚至包括我试图摆脱的那部分自我或自我意识。世界创生于我与他者的相遇。由于相遇是不同存在的交接,这交接之处就成为双方共同据有的地域。这一地域对任何一方来说,又是一种边缘。这一共同据有的边缘正是对话的理想场所。在这里,固守自我的包容性与敞向他人的开放性同存,但他们又还没有最终完成,仅具有一种

---

①② 《巴赫金全集》第五卷第55页,第244页,河北教育出版社1998年版。

潜在的朝向性，它是对一种已然状态的逃逸，又是对一种或然状态的趋向；同时，边缘游离于既存体制之外，远离规范的权威的话语中心。在这里，已有的价值观念衰微，新型的价值观念尚未确立，一切都可率性而动，自己为自己立法，这就注定了边缘的正反同体特征：它既是危险之源，又是创生之源。

这一特征也正是狂欢的特征，狂欢生活可以说也是一种边缘生活，狂欢生活中的人是一种边缘人。陀思妥耶夫斯基在《赌徒》中形象地描述过这种人，他们是一群“国外俄国人”，他们脱离了自己的祖国和人民，不再受到住在祖国的人们的正常秩序的左右，也不再受到他们在国内地位的束缚，他们没有自己的圈子，同时，所居住国的伦理规范也不会成为支配他们的力量。他们在这里“好像是狂欢节上的一伙人，他们在某种程度上摆脱了普通生活的规范和秩序。他们的相互关系和他们的行为，变得不一般，古怪而荒诞(他们一直生活在闹剧中)”。[①]

当我们将地形学意义上的边缘进一步意识形态化，进入伦理学、语义学和诗学领域时，我们会发现，对话理论是关于他人的快乐哲学，是关于意义创生的理论，是关于复调小说的理论。在诸种理论中，一以贯之的是狂欢化世界感受。也正是在这种意义上，我们说，对话理论是关于狂欢的理论。

正如前文所说，作为一种本然的生活，狂欢甚至可以追溯到史前的“大洪水和巨人时代时代”。作为对狂欢生活理性整合而形成的狂欢式，则根植于人类原始制度和原始思维，这一切是文化人类学的当然话题，巴赫金将其视为文化史上一个

① 《巴赫金全集》第五卷第228页，河北教育出版社1998年版。

非常复杂而有趣的问题屡有提及，但他的主要精力则放到了狂欢化这一与文学密切相关的问题上。在对狂欢化的考察中，他揭示了狂欢的本质：边缘状态中生命意识的爆喷。这种爆喷中寓有交替与变更的精神，死亡与新生的精神。他认为，狂欢节是毁坏一切和更新一切的时代才有的节日。狂欢节是经过理性整合后的狂欢生活，属于理性文化范畴，甚至属于美学范畴，它是一种"有意味的形式"。一般说来，狂欢节具有双重指向，既指向狂欢生活本身，又指向认可这种生活的社会文化规范。狂欢生活在狂欢节中是以一种前后相续的阶段性结构被象征地演示的，这一结构即加冕脱冕式。

巴赫金认为，加冕脱冕式具有正反同体的特性，它同时寓有正反两种价值，即既能表现出更新交替及由此而创生意义这一积极肯定的一面，又能表现出消解任何制度与秩序、任何权势与地位并使之具有令人发笑的相对性这一消极否定的一面。这一矛盾正是狂欢内在逻辑的体现："随便而亲昵的接触，狂欢式的俯就关系（奴隶和国王联到了一起），粗鄙（玩弄最高权力的象征物），如此等等。"[①] 其实，这一逻辑是边缘状态的具体化。在这一点上，狂欢与对话同构。对话也具有双重指向。这种同构关系表明对话理论具有狂欢品格。对话实际上是语音化了的人与人之间的关系。就一个具体的话语来说，它总寓有两种不同的表述意向（指向他人，又指向自己），话语就存在于两种表达意向的交界线上，具有边缘性特征。通常，人们说话并不是从词典里现成地取词，而是从他人嘴上取词，我们总是针对他人的表述来建构自己的表述，当词还没

① 《巴赫金全集》第五卷第164页，河北教育出版社1998年版。

有为我所套拿时,它活在他人嘴上,活在他人创设的语境中,服务于他人的意向,不会轻易为我所套拿或据有,并与我的表述意向形成一种张力。在我们的表述活动中,常会出现这样的现象:有些词会顽强地抵抗外来意向的介入,即使已出现在我的嘴上,它仍然带有他人的味道,仍然是他人的词,难以同化于我的语境。所以,巴赫金说:"语言可不是一个中立地带,不能自由而轻易地转入说话人的意向中去,语言总是充满他人的意向。"因此,掌握语言,使其服从自己的意向与语调,是一个相当艰难而复杂的过程。对话的狂欢品格突出地表现在巴赫金的对话主义伦理学,语义学和诗学中。

首先,从伦理学角度看,对话理论是关于他人的快乐哲学。

对话只能发生在"你""我"之间,"你"是面对着"我"的"他人之我",而不是"他"或"他人"。他或他人表明不在场,不能与我进行对话。"你"则构成"我"的在场。他或他人要转型为你,除了要有充分的自我意识之外,还要与另一个同样充分的自我意识相遇,并彼此坦诚地敞开。这另一个自我意识就是面对着"你"的"我"。按照语义学的解释,"我"是一个自指概念,具有标示功能,但不表示任何意义,也没有明确而具体的指称,是一个可以置入变换内容的空的形式。要使这个空的形式摆脱抽象模糊的情状,就必须与你或"他人之我"进行彼此的馈赠或应答,相互取向,彼此助成。

这种彼此助成的关系在狂欢生活中表现为亲昵化:"原来的生活形态,道德基础和信仰全变成了腐烂的绳索,人的两重性,人的思想的两重性,此前一直隐蔽着,这时全暴露出来,不仅人和人的行为,就连思想也从自己那些等级分明的封闭的

巢穴里挣脱出来，在绝对性的对话（即不受任何约束的对话）的亲昵氛围里相互间交往起来。"[①] 可见，他人是我深刻意义上的朋友，而不是地狱，这种关于他人的哲学是快乐的，而不是悲观的。

巴赫金认为，这种亲昵化或狂欢化是被资本主义所激活的。资本主义像雅典集市上的苏格拉底，把不同的人们不同的思想拉扯到一起。它的兴起打破了自然经济时代自给自足的生存境况，将世界纳入统一的机器大生产过程中：交通运输的发达，邮电通讯的普及，使地域空间相对缩小；人与人交往的时空距离相对缩短，人与人的关系不再仅仅是宗法制的，而是全面社会化了。与自然经济时代相比，此时的一切都是新的；但与后来的垄断资本主义相比，又还处于相对无序的状态，具有很鲜明的过渡特征，呈现出典型的边缘性。这一特性在俄国表现得更为明显。巴赫金时代的俄国落后且封闭，资本主义的兴起几乎成了一种灾难，它遇到了未曾触动过的众多社会阶层及世界的强大的阻力，导致了资本主义与封建农奴制、自然经济与资本主义经济制度妥协苟合的局面，自然经济没有完全失去其合理性，资本主义也没有显出其产生的完全的必然性，这就造成了俄国社会生活特有的矛盾。这种矛盾无法囊括在某一自信而冷静的审视者的独白性意识中。

确实，人类一旦走出封闭自律的自然经济时代，他的历史的现实性与文化的能动性就会充分显示出来。他会发现，他被众多的意识形态及形式，各种类型和范畴的符号物体所包

① 《巴赫金全集》第五卷第 222 页，河北教育出版社 1998 年版。

围，并通过语言形式来接受它们的影响或对它们施加影响。正是在语言及文化的环境中，人被全面地社会化，社会的交际本质促使他走向他人，应答他人，将他人视为自己生存的内在要求。雅斯贝尔斯说："人总是出于专心关注这个彼而成为人的。"[1] 日内瓦学派的布莱也说："发现自己失去了与对象的一切联系，乃是发现自己的不完善，不完全，却有渴望着一种完善和完全；而此种完善和完全只能存在于外部。"所谓"外部"或"彼"，无非是指具有异己特征的他人。

因此，可以说，对他人的发现是资本主义在文化上的一大杰作。

其次，从语义学角度来看，对话理论是关于意义创生的理论。

与那种物物互赠或置换行为不同，对话是一种意义与价值的增值行为。这一行为不仅不会导致已有意义与价值的流失与耗损，反而会使其丰富。从狭义语义学角度看，意义的创生是不同语境相互作用的结果。一般说来，同质语境不具备这种能力，只会出现已有意义的自我呈现及有呈现而来的同义或近义群落。这些群落共同构筑着语义自足自律的王国，并对驳杂多义的世界进行取舍以求与我的同质，这极可能导致语义因血亲繁殖而死亡。这种只涉及同义性而不诉诸作为中介物的意义的做法后来被蒯因归结为词典学的主要特征。事实上，没有两种语境是完全相似的，即使在其中说出同一语音形式的语境也有无数的差别。因此，只有相关性才能为我

---

① 《存在主义——从陀思妥耶夫斯基到萨特》第143页，商务印书馆1994年版。

们理解意义提供一个方便的入口。相关是不同语境的交接，它意味着已有时空界限的拓展，这为意义的衍生或创生提供了一个具有无限生发性的空间，也为意义的共享提供了可能的保证。共享是意义的生命，没有意义的共享，对话与交往就不可能实现。“一个说着无人能理解的私人语言的人根本不能算说话。”[①] 要获得这种共享性，就必须允许相异视域的彼此介入，并在两者相关的点或面上形成新的形式组合，意义就创生于这种组合中。

巴赫金认为，意义不可能在心灵里、在内心世界里、在与环境隔绝的思想和纯涵义的世界里自我产生，而“迄今为止科学所关心的只是创造和理解意识形态价值的生理学的，特别是心理学的过程，而忽略下面这一点，即个体的孤立的人是不能创造意识形态的，意识形态创造以及对它的理解只有在社会交往中才能实现”。[②] 意识形态，社会交往实际上可以视为意义、语境的社会学表述。社会交往是不同主体之间的接近与聚合，这是一个动态过程，表现为彼此间矛盾的集结与化解，再集结与再化解。具体到意义上，没有意义共享与相关的地方，就不会有矛盾，矛盾内在于意义。意义是众多矛盾的聚合，矛盾因此而冲突而化解而再冲突而再化解的这一特征，决定了对话主义语义学的狂欢品格。

第三，从诗学角度看，对话理论是关于复调小说的理论。

复调可以视为对话主义的别名，复调小说是对话理论的审美转型。对话理论的核心范畴自我/他人在小说中转型为

---

① 伽达默尔《哲学解释学》第 86 页，上海译文出版社 1994 年版。

② 《文艺学中的形式主义方法》第 8 页，漓江出版社 1989 年版。

作者/主人公,对话理论中的语境具象化为"在边沿上"和"在广场上"两种主要的活动场所。这两种看似平常的转型引发的革命则是哥白尼式的,它改变了传统小说中作者与人物的关系,预示了复调小说的出现,形成了一种新的艺术时空体,所有这些最终打破了传统小说理性而沉寂的世界,使其充满了狂欢精神。复调小说是一种狂欢化文学。

就作者与主人公的关系来说，复调小说作者将传统小说中原本属于作者视野中心的主人公及其生活驱逐到视野边缘，并使其背转身来面向自己，赋予他一种视野即主人公视野，让他按照自己的方式来网取世界，使他对周围的世界与生活，包括创造他的作者，采取一种主体性的态度。这样，留在作者视野中的就不再是主人公的客体形象，而是他对世界的主观反应，即他的意识和自我意识。意识本身的流动和不确定性、不可完成性，促使主人公时时在消解传统小说作者的外在立场和稳定的作者视野，作者与主人公那种传统的类似上帝与造物之间的垂直关系至此变成了一种平行的互动关系。巴赫金说："复调小说中作者的新立场，揭示出人身上的另一个无穷尽不可完成的'自己眼中之我'，但这并没有损害形象，因为作者的外位立场依然充分发挥作用。只是这种外位的地点和超视的内容有所变化。人的客体性被克服了。世界的独白型单一主体性被克服了。独白的模式被对话的模式所取代。每个主人公都成了永不完结的对话中的一种声音和立场。作者的立场（其本身便是对话性的）不再是统摄一切和完成一切的了。一个多元的世界展现在眼前，这里不止有一个，而是有许多个视点（就像在爱因斯坦的世界里）。但不同的视点，也就

是不同的世界，彼此紧密地联系在一个复杂的多声的统一体中。”[①]

对主人公的放逐,同时也意味着作者的自我放逐。他从作品世界的主导中心地位撤退,站到他所创造的世界的边缘,并尽量避免闯入这个世界,以免破坏这个世界的审美稳定性;但另一方面,被激活且被赋予了充分主体性的主人公又不可能对作者不闻不问,因为主人公要把所有与自己相关的现实变成自己意识的材料,作者无疑也是着现实的一部分。作者本人也成了主人公视野网取的对象,成了他意识的材料。这样就出现了一个两难:一方面作者要站在作品世界的边缘且不得闯入作品中;另一方面,作者又要进入主人公的视野,成为他的意识对象与材料。对这一两难的解决就出现了复调作者这一现象。

在复调小说里,作者与自身的不一致显现出来,他分裂成两种不同的存在形态即本文作者与现实作者。现实作者处于作品之外,本文作者居于作品之内。杜夫海纳说:“艺术家(本文作者——引者注)是为了主观存在而牺牲客观存在的那个人。他选定存在于自己的作品中,而不存在于世界和历史中。”[②] 但这又不表明本文作者与现实作者了无关联,“艺术家从来不是从一开始就作为艺术家开始的,也就是说从一开始他就不可能同审美成分发生联系”。[③] 因此,本文作者类似与萨特所说的“咖啡间的侍者”,“如果我是一个侍者,我并非

---

① 《巴赫金全集》第四卷第347页,河北教育出版社1998年版。

② 《审美精神现象学》第144页,文化艺术出版社1996年版。

③ 《巴赫金文论选》第530页,中国社会科学出版社1996年版。

以本质实在的情态而是,我是以是我不是的情态是一个侍者"。[①] "是我不是的情态"是对"本质实在的情态"的否定与克服。同样,本文作者是对现实作者的否定与克服,作家创作的过程就是对现实作者的超越与克服过程,他在超越与克服中获致一种丰富。本文作者构成现实作者的"他人"。

作者与主人公的关系及作者本身的复调性,将传统小说所偏爱的历时语境改造成为共时语境,它不重时间的流程,不重情节的发展及形成过程,而将这种有历史纵深感的过程投射到共时的平面上。即使是一个人的内心矛盾与心理流程,也是通过主人公与自己的替身、同貌人交谈来展示的,因而,边沿(如大门、入口、楼梯、走廊)和广场(也指客厅、饭厅、舞会、法庭)成为复调小说喜爱的场景,它们有利于一时一地汇集最多的人物;这样,小说就出现了令人瞠目结舌的情节剧变,"旋风般的运动"和陀思妥耶夫斯基式的流动感。人物由于没有前因后果的框范,仿佛被抛入此时此刻的世界,他的言行就充满了随机性和荒诞感,按习惯方式无法理解他们。作品被罩在一片狂欢甚至狂乱的气氛中。这一切构成复调小说特有的艺术时空观。

理论是对现实的某种取向,它同时又构成现实的一部分。这是理论世俗化品格的表现。世俗化是理论的生命源泉。对话理论也具有这种世俗化品格,即它特有的狂欢性。对话理论狂欢性品格的形成主要有三个来源:一,自发的资本主义时代的多元化,及由此而来的复杂性、矛盾性和多声部性。这一

---

① 《存在主义—从陀斯妥耶夫斯基到萨特》第 269 页,商务印书馆 1994 年版。

点在前面已有提及，不赘；二，俄国社会生活尤其是文化的狂欢性；三，巴赫金本人及其生活的狂欢性。

俄罗斯文化整体上看是一种狂欢文化，这一特性甚至早在彼得大帝时代就形成了。别尔嘉耶夫说："在彼得皇帝的俄罗斯没有完整的文化风格，出现了多种布局和不同层次，俄罗斯人仿佛生活在不同时代。"[①] 这种多元的杂语式的文化格局根植于俄罗斯的民族特性中。俄罗斯是个很特别的民族，横跨欧亚大陆的骑墙状态，使其带有边缘性的地域特征，它不会无所顾虑地倒向东方与西方的任何一方，更多地是承受东西文化的双面夹击。17 世纪末期，兼并乌克兰后，打开了通向西方文化的窗口，俄罗斯也从东方掉转头来朝向西方，踏上了痛苦而漫长的西化之路。但是，东方鞑靼入侵时造成的创痛如抹不去的阴影又一路相随。这种心意摇摆的不确定状态使俄罗斯没有发育出坚强的文化品格，它缺少其本身固有的文化特性。丘特切夫说："用理性不能理解俄罗斯，用一般的标准无法衡量它，在它那里存在的是特殊的东西。"[②]

这种特殊的东西是什么？是极端的二极化状态：专制主义与无政府主义同在，民族沙文主义与世界普济主义共生，世界末日——弥赛亚的内心信仰与表面的虔敬并存。这种极端的二极化状态具象为俄罗斯文化中的"圣愚"。在某种意义上，圣愚内在地影响了俄罗斯的文化品格。汤普逊说："俄国社会中的圣愚现象是一种力量，它反对社会习俗和习惯的发展，因为这最后可能使俄国更加接近西方。它反对社会培育理性辩论的传统。在圣愚崇拜中，人格的非理性方面受到了

①② 《俄罗斯思想》第 216 页，第 1 页，三联书店 1996 年版。

器重，而理性的和肉体的方面则被贬抑……最后，圣愚现象中的辩证矛盾渗入俄国精神生活一事为苏维埃俄国较为容易接受马克思主义辩证法铺平了道路。”[①] 圣愚又叫“为了基督的愚痴”，对圣愚的崇拜始于11世纪，一直延续到十月革命。一般认为，它由两种传统汇合而成：异教传统与基督教传统。圣愚现象的某些特征来自基督教，另一些特征来自萨满教。当10世纪(988年)基督教传入俄罗斯时，西伯利亚的萨满教也通过东斯拉夫人传入罗斯公国，并拥有深广的民众基础。萨满教的通灵术与癫狂的神秘行径使他在民间享有无上的威望，这种威望后来被统治者所认可，最有名的当数伊凡雷帝，他与圣愚瓦西里的关系就非同一般。后来还有一位圣愚拉斯普京更是入主了尼古拉二世的王政。在萨满教传统中，疯狂与神性二元特征直接影响了圣愚对自己身份的认定，他们被视为智慧与疯狂的化身，充满了悖难。对圣愚的崇拜，养成了俄罗斯人的双重信仰，铸塑了俄罗斯社会极端的二极化状态。所以，在俄罗斯没有界限分明的社会集团，没有明确完整的阶级，决定论被视为一头色彩斑斓的怪兽。

这一状态使基于理性力量之上的文化权威的建立不大可能，这样，俄罗斯文化就缺少西方学院式的文化中心与学派，关于上帝、自由、永生这些在西方为职业哲学家和教授所垄断的人生话题在俄罗斯则散落于民间，人人都可言说，也可人言言殊。这就导致了俄罗斯狂热的青年彻夜争论不休的狂欢场面。中心权威的缺失，有利于张扬个性，助成人与人之间的不隔状态，再加上时时浸染的末日论的宗教情绪与狂热，导致理

---

① 《理解俄国：俄国文化中的圣愚》第35页，三联书店1998年版。

性的深度不够，致使俄罗斯哲学甚至在 19 世纪初还处于非常幼稚的状态，哲学文化的出现还遥遥无期。充斥文化界的是一批思想家。

思想家的活动场所是学术小组。小组这一传承俄国文化的自发性民间组织最早可以追溯到 18 世纪三四十年代的大学生社团和大学毕业生社团，或许还可以追溯到 18 世纪大学生公寓或维诺科夫和库图佐夫共济会这类最早的意识形态结社。到了 19 世纪，这些小组不再是单纯从事娱乐活动的“俱乐部”了，也不再自诩为能给俄国带来欧洲文明的社会良心了。他们已经自我封闭，与外界隔绝。由于成员大都是青年人，且受当时西欧时髦的浪漫主义、感伤主义影响，感情外露却不失真诚，容易结成亲密的关系。这种关系源自成员的内心需求，绝少外界的清规戒律及组织原则的强制，也并不强求思想观点上的一致，“酽茶与通宵达旦的讨论”是这类小组常规的活动方式。小组内作风民主，开诚布公，平等对待，去留自由。它们曾在 19 世纪代替官方起过过滤西方文化的作用。

20 世纪初是俄罗斯文化的复兴时期，小组再次成为一种惹人注目的人文景观。整个 20 年代，可以说是苏俄艺术界与文化界知识分子最得意的年代，小组林立，思潮蜂拥，整个社会特别是知识阶层仿佛都“狂欢节化”了。这当然有其深刻的社会原因，时代的更替，俄罗斯走到了一个临界的边缘，曾以“第三神圣罗马”自诩的古老帝国已崩溃，新社会将如何又不得而知，整个社会处于进退无据的失重状态，末日论的悲观情绪与世纪新创的乐观精神交织混杂在一起，一种表面开释的自由成为社会的主导性情绪；与这种相对宽松的社会环境有关，出现了一批文艺复兴式的巨人，他们不仅在理性的旗帜

下，也在狄奥尼修斯的旗帜下进行着文化的伟大的复兴，但他们又仿佛感到好景不常，在成就伟大事业的同时会露出不伟大的一面，他们开始在日常生活、文学生活中加紧取笑作乐，想出各种点子相互作弄和寻开心。这一作派蔚然成风。

20年代正是巴赫金思想和人格的长成时期，全民的尤其是知识分子的这种狂欢式的生活对他本人及其学术无疑都会有影响。在某种意义上讲，巴赫金是一位狂欢化了的思想家，他具有鲜明的边缘性。这种边缘性既是地域上的，也是思想上的，还是生活上的。在他八十年的人生旅程中，充满了恶作剧式的遭遇。

巴赫金1895年出生于奥廖尔一个银行小职员家庭，据卡特琳娜·克拉克的考证，这个家庭曾有一段辉煌的历史，可以回溯到14世纪那个古老的贵族族系。但人世沧桑，那时的荣耀经岁月的刨蚀已黯然无光，巴赫金因此泯入“贵族出生的平民知识分子”这一芸芸众生中。1918年大学毕业后，他前往涅维尔小城，主持涅维尔小组，带领小组度过了一个个不眠的哲学之夜；两年后转往维贴布斯克，在那里，当小组成员一个个骛趋彼得堡时，他却因健康原因一次次搁浅，只能置身于彼得堡轰轰烈烈的文化学术圈外，成为旁观者；1924年才得以返回彼得堡，真切地感受、体验知识分子群落的狂欢生活。但好景不常，随着列宁格勒炮制科学院知识分子一案及其他一系列所谓的反苏维埃阴谋案件，知识分子的漫漫寒冬开始了。巴赫金也因株连而遭流放，迅速向边缘人的角色靠拢。这种边缘人身份的正式确立应该是在1929年。这一年年底，他被改判流放到西伯利亚与哈萨克斯坦交界的库斯坦奈，六年后移居基姆雷。避过了二次大战后重返库斯坦奈，就教于摩尔

达瓦大学,1969年才返回莫斯科,结束边缘人的生活,1975年孤寂地辞世于莫斯科一家合作社住宅单元。

边缘人的生活是结束了,但内在于这种生活的边缘性文化品格与思维却终生无法了断。淡泊心性,以沉静的人格力量谋求与身之所处的杂语世界对话,这是巴赫金的终生事业。这种生存方式固然与他的身体健康不无关系,他终生为周期性的骨髓炎所困扰与折磨,以致1938年不得不施以截肢手术;但更主要的恐怕还是与他好静深思、与世无争、善感却不外露的性格有关,“他拒不参加或领导甚至谈不上追随任何运动,而那些思想家及思想运动构成了他在其间运行的引力场却没有对他施加一种固定的影响,或成为他信奉依从的一种原则”。[①] 如果说流放异地有着政治加害的身不由己,那么,这种拙于世故、淡泊宁静就是一种自我放逐了。这种自愿或不自愿的放逐使巴赫金成为俄国政治生活尤其是文化生活中一个十足的的边缘人。

蛰居穷乡僻壤在某种意义上是巴赫金的幸运。流放可以视为一种难得的生存体验,它甚至具有一种净化价值,在铸塑当事者的人格、信仰及人生态度等方面有重要的作用。布克哈特说:放逐“或使被放逐者困顿以终,或者使他身上原来所有的伟大的东西得到发展”。[②] 1886年流放归来的柯罗连科去拜访老托尔斯泰,托尔斯泰颇有感慨地说:“您多么幸福,您为自己的信念而受苦。上帝没有赐给我这种幸福,他们为我

① 《米哈伊尔·巴赫金》第8页,卡特琳娜·克拉克等著,中国人民大学出版社2000年版。

② 《意大利文艺复兴时期的文化》第128页,商务印书馆1991年版。

而流放别人，对我却不加以注意。”[①] 巴赫金的“幸运”还不仅在此，流放异地为他的理性生活赢得了一片自由辽阔的天空，身处俄国的边缘，正可以远距离地反观俄国生活的方方面面，洞悉俄国文化的底蕴，构成与它长期而深刻的对话。这正是那些逐名求利的俄国生活中心的人们无法企及的。

巴赫金博大精深的思想本身就具有杂语或复调的特征，它构成一个巨大的对话语境，任何能叩动他言语之弦的声响都能引起他的共鸣，并能无涩滞地汇入他那多声部的思想大合唱中，但这种极具包容性又极具开放性的思想，因其不事张扬而长期旁落于官方的体制文化之外，处于底层的民间的非官方状态。一旦蓦然惊见，则应者哗然，竞相以斑斓的七彩涂鸦其上，一时间，巴赫金俨然成了狂欢节上的“开心国王”，在加冕与脱冕间疲于招架。人们围绕他的学派归属与学术传承展开了争论，他是现象学者还是马克思主义者？是形式主义者还是后结构主义者？他到底是哲学家、语文学家还是语言学家？托多洛夫说：“巴赫金是一位非常迷人而又神秘的人物，他的思想如此多姿，人们有时甚至怀疑这一切是否皆出自同一个人的头脑。”[②] 钱中文先生说：“在我看来，巴赫金是难以定位的，他的理论相当复杂，也存在被夸大了的、庸俗化了的地方。巴赫金就是巴赫金，他是那种在二十世纪不拉帮结派、不标榜主义、在残酷的逆境中默默耕耘的学者。”[③] 巴赫金的这种多重形象很大程度上与他的边缘性研究风格有关，

---

① 柯罗连科《文学回忆录》第 136 页，人民文学出版社 1985 年版。

② 《批评的批评》第 73 页，北京三联书店 1988 年版。

③ 《难以定位的巴赫金》，见《文艺报》1996 年 2 月 2 日。

他的“研究工作往往是从各门人文科学相互衔接的角度来进行的,因此,他有时必须‘捎带’掌握某一学科邻近领域的现代发展水平”。[①] 巴赫金本人在谈到自己的研究风格时也说:“必须把我们的分析称之为哲学分析:这不是语言学分析,不是语文分析,不是文艺学的或其他什么学科的专门分析(研究)。正确的看法则是:我们的研究是处在边缘上,亦即处于上述学科的边界上,它们的衔接点和交叉点上。”[②] 这种研究风格使他获得了广阔的学术视野,在人文科学各领域都提出了卓越的思想。狂欢诗学正是这种研究风格的产物。

---

① 《弗洛伊德主义》第 143 页,上海文艺出版社 1988 年版。

② 转引自孔金等著《巴赫金传》第 3 页,东方出版中心 2000 年版。

第二章　狂欢的发生学研究与狂欢化

发生学研究即起源研究，历来就不是一件讨巧的事。任何研究对象，其当下状态都具有无限的朝向性，它朝向未来也朝向过去，两种朝向形成的张力使对象本身时时处在一种充满转机的临界状态。它的演进与发展通常不是直线型的，要从这种当下状态直视无碍地回溯"泰初有始"的情态几乎不可能。此外，学术界对起源的理解也有歧义。它可以是"起因"探源，成因分析；也可以是历史研究甚至是史前史研究。前者偏于理论上的预设与构拟，走演绎规范之路；后者偏于感性的实证，是描述的、归纳的。起因探源者通常认为，一种东西的本性就是它的起源：将起源研究归诸本性研究，探讨逻辑生成的可能。维柯的民族本性的生育学观点可作代表；历史研究或史前史研究则迷恋对人文陈迹的"考古"发现，以为"考古"所得的纪年离今越远就越接近起源，他们试图从历史迷雾中偶现的一砖一瓦中来读解历史，踩着它们向历史的深处跟进。但"考古"发现的不期然，又常会打破他们的历史幻镜。尽管他们在局部或细节上可以信守实证的原则，但对源头的确定则难免会主观臆断。达尔文的生物进化论，摩尔根的社会进化论都在这里失足，其理论的可信性因此大打折扣。格罗塞在谈到"起源"问题时，对人类本性发育观与史前史（考古学）研究都不以为然，他说："各民族的文化阶段的构成，是人种学

的问题,跟体质人类学是没有关系的。"他认为文化起源于生产方式,生产方式是最基本的文化现象,与它相比,一切其他的文化现象都是派生的、次要的。又说:"考古学所给我们的回答,却往往是不确切而又自相矛盾的。而且我们在读完了几十本研究史前文化的名著之后,我们会不想再读,而相反回到旧信念上去,以为史前时代的考古学只是社会学的一种罗曼斯而已。历史和考古学都是无济于事的,我们只能从人种学里获取正确的知识。"①

起源研究几乎都是一种事后的追踪或追述,它难免主观臆断,难免强为论说的匠气。在巴赫金那里,狂欢的发生学研究是缺失的。但为了本书的逻辑展开,我们必须直面这一难题。本章拟就巴赫金与几位文化学家们相关的论述,试着对狂欢的发生学作一论述。

第一节　对几种狂欢发生学相关理论的考察

狂欢是人类所特有的精神现象。因此,对人自身的理解往往决定了对狂欢的理解。人是一种循守物理——化学力活动规律的机械装置,还是循守机体调节的活力体?是堕落的天使,还是进化的动物?人们似乎从来就不曾看清自己的真面目。这种混乱甚至盲目的认知状态为不同的文化理论营造了一个混乱的民主式的话语空间,他们在各自设定的逻辑起点上作一种智性的推演,描绘出一副副迥异的人的形象,也就出现了种种对狂欢不同的理解。

---

① 《艺术的起源·艺术科学的方法》,商务印书馆 1987 年版。

弗洛伊德对人的思考源于对病态人格的诊治。他是位精神病医生，在临床中，他对病人实施一种催眠疗法（或称治疗歇斯底里病的净化疗法），这一疗法的理论基础是：对某些精神刺激，感情欲望或创伤，患者出于某种原因，羞于甚至害怕提及，因此故意压抑它们，使它们不能进入意识之中。由于得不到正当的释放或宣泄，这些欲望或创伤容易导致心理或精神病变。要治愈这种精神疾患，就必须召回这些被压抑的经验，对它们进行理性分析，使它进入正常的生活意识中。此时，医生的职责就是创设一个随意轻松的环境，使病人解除心理或意识的设防，处于一种半梦幻状态，让他想说什么就说什么，想怎么说就怎么说。医生然后根据患者的叙述，追溯他话语后面的深层动机，找到那些致病的情结或意综，并对它们作出合理的解释，消除患者的心病。那么，这些受压抑而得不到正常宣泄的欲望是什么呢？弗洛伊德认为，是原始本能，尤其是性本能。它们构成一股巨大的非理性力量，时时冲击着基于理性之上的社会规范与伦理原则。原始本能与社会规范及伦理原则间的冲突影响着一个人是否能获得健康的人格及心理。如何维持理性与非理性之间的动态平衡成了精神分析学家们的目标。在他们看来，在健康人身上，理智与冲动协作，理性与非理性互补，它们倾向于殊途同归，而不是分道扬镳。非理性不但不一定是反理性的，反而常常还是亲理性的，过分夸大二者的差异与对抗，想以一方来克服甚至消除另一方，只会给人造成超常的身心负担，导致精神病变。精神分析就是要在患者身上恢复理性与非理性之间正常的互补关系。

因此，治疗过程类似于理性与非理性由冲突到媾和认同的过程。其中，医生是理性或意识的化身，患者象征非理性或

无意识。在治疗初始，医生和患者所象征的精神系统是矛盾甚至敌对的。一般说来，正常的精神系统总是倾向于构建一个理性的结构，并试图以此去解释那些拒不显示自身意义的现象，如无意识等；而患者所象征的的精神系统则洋溢着情绪化的联想和杂乱无序的幻象，它无法靠自身形成一个整体和系统。一方面，正常的精神系统苦于意义的短缺，另一方面，病态的精神系统却意义过剩。这矛盾的两极只有借助医生的治疗活动这一中介才能彼此分有与馈赠，形成一种新的平衡。

在精神分析疗法中，医生要尽量避免与患者身体上的接触，他面对的是患者的话语陈述，语言成为他们联系的最主要的纽带。但他又不能仅停在患者陈述的语言层面，他要善于听话外之音，留心患者的语言反应过程本身，以探视患者的言语动机，心理状态。在精神分析理论看来，人类的心理是一片波涛汹涌的海洋，它不是静止的、规整有序的理性场域，各种心理力量（意识、无意识、前意识；知、情、意等）在这里彼此矛盾、相互冲突，永无停息之日。在健康人身上，这些矛盾冲突通常能自行达到和解，即压抑与升华达成动态平衡，病人则要借助医生这一外力。所谓压抑，是指一种封堵机制。它能将冲突中败落的一方封堵在意识之外，打入无意识的冷宫。但是，打入冷宫只是一种阵地的转移，而不是被最终的剿灭。即使在这一偏安状态下，落败者也不忘积蓄力量，以便东山再起。压抑越甚，反抗也就越强，它要么爆破理性或意识的防线，导致精神疾患；要么以伪装或变形方式穿过理性或意识的防线，进行适度的释放。这种伪装或变形以求疏泄的方式就是升华。在弗洛伊德的理论中，压抑与升华是人类心理动力的两种主要机制。它们力量相当并互补时，机体运作就正常，

否则,就会出现病变。通常,压抑的对象是那些低级的,模糊的和不道德的本能情欲、愿望和情感。它们是一股盲动的、强大的具有破毁性的力量。它们唯乐是从、寡情少义,一任它们的肆虐,人最终会毁灭自己。鉴于此,弗洛伊德设计了一个镇“妖”的理性之塔,即他的人格三层次理论,旨在将这股原始而盲动的情欲之流一步步导入文化的理性规范之中。

在对人的理解上,弗洛伊德是个理想主义者。尽管他认为,人的历史就是人被压抑的历史;尽管在他看来,这一压抑是全方位的,不仅人的生物性受压抑,他的社会性也受压抑;不仅偶然闯入心理过程中的异物受压抑,连内在的本能也受压抑。但从根本上看,压抑不过是导向升华的手段,是导向文明的手段。因此,弗洛伊德的压抑与升华理论是对传统文化理论形式上的一次“陌生化”,是对人的生命活动的又一次乌托邦解说。他的理论在由临床的分析疗法经普通心理学理论的中转再向文化哲学的自觉建构过程中,走的依然是西方理性传统之路,不同之处在于他将纷繁复杂的社会关系内投到了个体的心理世界,进而使人类的心理整个动力学化了。这种动力学状态借助自身的自律作用(即现实原则,道德原则)进行非常理性的转换或升华,促成个体心理的良性循环,所有这一切构成一个动态的过程。因此,弗洛伊德的文化哲学是一种动力学哲学,其狂欢理论就内在地发育于这一理论中。

快乐原则支配下的生活可以说是一种狂欢生活。当本我(或原始本能)可以通过正常的途径而自然满足时,是无所谓快乐的,它极有可能因其理所当然而“自动化”,正如我们在丰衣足食时代对果腹保暖不会表现得特别快乐一样。只有当本我的实现受阻,须费尽周折才获得满足时,它才可能唤起愉

悦、快乐的情感体验，愉悦、快乐这类情感实质上源于对自身能力及活动的肯定与欣赏。所以，快乐原则的实现往往建立在对现实原则的超越之上。这一过程在弗洛伊德的理论中可以具体表现为：本我冲破自我设置的防线释放出来，防线越坚固，释放时引起的快乐就越强烈，它甚至能蔑视或践踏道德原则，让厚积而成的原始的生命欲望恣意妄为，成为常规生活之外的另类生活，即狂欢。狂欢是本我得以实现的一种极端形式，狂欢中的本我在与自我甚至超我的力量对比中，明显占上风。当本我与自我力量相对均衡时，本我的实现就会相对平和一些。它会以隐讳的方式来表达自己。这种方式的典型形式就是谐谑文化。谐谑是狂欢的弱化形式，谐谑通常与人体的下部（或性）发生联系，是人体下部的隐喻或转型，比如笑语、俏皮语及猥亵等体态语。弗洛伊德认为，谐谑构成的方式与梦境形式结构的规则是一致的。这一规则就是替换机制，替换与升华略有不同，替换通常是横向的转换，升华则是纵向的取代。替换是通过表象与词汇的结合，形象的置换，语言的歧义，意义的转移和情感的移易等方式使人的情欲及其他原始欲望绕过社会公认的伦理规范得以合法地表现，其目的是回避现实，从生活的严肃性中解放出来，使被压抑的幼稚本能、情欲或侵犯本能得到宣泄。谐谑是被压抑的无意识的一件社会化的外衣，它为无意识服务并最终受制于无意识。谐谑的大部分都是与性有关的话题，带有猥亵色彩。巴赫金在谈到弗洛伊德文化哲学的这一内容时说：

猥亵以女人及其出现为对象，哪怕是想象的。它试图让女人来进行性刺激。这是一种犯罪的手

> 段。猥亵对象的名称常常是些幻象、呈象或触觉的替代物。猥亵披上俏皮话的外衣,就更隐蔽了自己的意向,使它更能为文化意识所接受。好的笑话需要听众。它的目的不仅在于回避禁戒,而在于赢得听众,用笑去赢得,在笑中造就同盟者,这样似乎能使罪孽社会化。①

与本然的狂欢生活相比,谐谑已不具备狂欢的广场品格,它已逐渐退化为室内或田间的嬉笑与趣闹。可以说,它是狂欢逐渐淡出日常生活的一个过渡阶段,尽管此时它与狂欢还有着某种血缘上的关系。

显然,在弗洛伊德这里,传统心理学的理性与规整图景已完全改观。传统心理学中所描述的心灵生活既非常安宁,又极其美满:一切都井然有序,各得其所,没有任何灾祸,没有任何危机。由生至死都是一条平坦的康庄大道,心智平静而合理地演进,逐渐长成,童年的天真纯朴演变为成人的理智,再变为老年人的睿智。因此,传统心理学是一种幼稚的心理乐观主义。弗洛伊德在传统心理学引发了一场激进的革命,他将矛盾与冲突、压迫与反抗这些动力机制引入心理生活中。各种心理力量的冲突、斗争,像一条红线贯穿于他的整个理论。这种心理的动力状态的极端表现可以说是狂欢生活的一种内投。因此,如果我们将弗洛伊德心理动力结构还原为各种社会关系的矛盾冲突及其解决过程,那就很可能触及到狂欢的相关特征。他的动力学原则对我们理解狂欢无疑是有启

① 《巴赫金全集》第一卷第433页,河北教育出版社1998年版。

示的。与动力学原则相关的是他的边缘性原则。

边缘性原则，可视为动力学原则的某种静态呈示。边缘是一个相对稳定的时空界限，动力学原则具体表现为对边缘的一次次超越与克服，对动力学原则的把握通常是以静态的边缘性为参照的。所以，两种原则实际上具有正反同体性。不过，弗洛伊德本人并没有对这两种原则作明确的表述。这一工作是由马尔库塞来完成的。马尔库塞为此设计了一个本能的基本原动力的演进图。如下图所示：[①]

第一阶段	第二、三阶段 第四阶段 第五阶段	第六阶段 第七阶段
	快乐原则	现实原则 缺乏 生存斗争
无机物	生命的起源　张力的产生　倒退的强迫性 爱欲：生殖细胞的结合 回到无机物的内驱力 死亡本能；破坏冲动 涅槃原则	性欲："有组织的"爱欲 升华，等等 → 群体的形成对人和自然的统治 外在化和内在化的攻击 → 道德

这个图表勾勒出了一个历史发展的顺序：先是有机生命的形成（第二、第三阶段），其次是两个主要本能的形成（第五

① 见《爱欲与文明》第99页，上海译文出版社1987年版。

阶段)，最后是作为文明中人类本能的"变形"的构成(第六、七阶段)。其中，第三阶段和第六阶段是转折点，它们最具有边缘性。在第三阶段，人类从无机界进入有机界，本能在这一阶段已明确形成；第六阶段，人类由自然状态进入历史状态，文明初露曙光。这里是两种不同状态的转捩点。马尔库塞认为，前一个转捩点源于因地质－生物事件造成的(内在的)贫乏和痛苦；后一个转捩点则源于(外在的)生存资源的匮乏。萨特说，人类的历史开端于觉察到一种食物的匮乏。而对匮乏的可能征服容易将人导入到非理性状态。此时，由匮乏造成的不满足感，由欲望得不到实现的压抑感，从内外两个方向夹击他。为了应付这种状态，他得尽量调集自己的生命能量。但对这些调集起来的能量不进行适时适度的导控，极可能造成毁灭性的灾难。因而，理性的介入非常必要，它能转移这些生命能量的注意力，起一种"垫"、"阀"的作用，减缓它的冲击力。即使这股生命能量能突破理性的设防，也不至于带来灾难性的后果，而只会导致一种近乎狂欢的激情释放。事实上，狂欢在很大程度上源于对这一生命能量活动过程所作的再度的情感体验。

马尔库塞对弗洛伊德心理原动力演进的描述是历史的，社会学化了的，他不再像弗洛伊德那样将心理视为个体自律的单子空间，而是将历史的，社会的过程引入弗洛伊德的理论中，对它作一种社会学的诠释。这是一种很有前途的研究方法。在这一点上，他与巴赫金不谋而合，巴赫金在《弗洛伊德主义批判纲要》中说，同大多数主观心理学结构一样，弗洛伊德理论是外部世界的某些客观关系向心理的投射。不论这种投射在弗洛伊德是有意还是无意，都表明了他的一种心理学

取向，即认为任何心理活动都只依赖于自身的资源，即本能，它是自我促动或自激的，自律而无须外力驱动的。他将个体心理从复杂的外部关系中剥离出来，然后在其内部进行构成及相互转换的机制分析。因此，弗洛伊德的心理学依然是传统的，准确地说，是本能论传统的。这种传统建立在对人与动物（尤其是低级动物如鼠、狗）的共性研究的基础上，他们将人与动物进行类比，进而使人"动物化"。在人兽类比中，本能论者通常用先验的观念（或成见）来硬套人的行为及反应方式。在他们看来，由于动物总是野蛮的，攻击性的，不合作的，所以人的本能也应该是野蛮的，富有攻击性和不合作的。因此，人的本能是一种恶的动物性，它邪恶、贪婪、自私，且充满敌意，而且足够的强大、牢固、不可更改、不可控制、不可压抑。这样，人的成长过程就是文明化过程：弃恶扬善的过程。弗洛伊德的本我就是这种不可驯服的动物性的别名。

本能理论对人的贬损与丑化遭到了马斯洛坚决的诘难。

马斯洛是美国"人本心理学之父"，他的心理学是"人本位"的，而不是"动物本位"的。他认为，对人的研究不应从动物研究开始，就像研究地质学、心理学或者生理学不必先从数学研究开始一样。他采用的是一种开放的社会学方法，将人置于现实的生存与生活需要之中，置于现实需要与心理动机的关系之中，他发现人都有向善且促成美好生活的能力，具有完成比战争、偏见和仇恨更美好的东西的能力。很显然，他的理论是针对弗洛伊德和华生的。如果说，弗洛伊德的无意识理论和华生的行为主义更多地是想阐释人的"负"价值的话，马斯洛则要阐释人的正价值。他试图对他们那种"地窖"式心理学理论进行修正，将人请出地下室，置于阳光底下。他说：

"如果一个人只潜心研究精神错乱者,神经症患者,心理变态者,罪犯、越轨者和精神脆弱的人,那么他对人类的信心势必越来越小,他会变得越来越现实,尺度越放越低,对人的指望也越来越小……因此对畸形的,发育不全的人,不成熟的和不健康的人进行研究,就只能产生畸形的心理学和哲学。"[①] 受达尔文进化论的影响,弗洛伊德主义者认为人类本能有着恶劣的动物性,并期望这些本能会在疯子、神经症患者、罪犯,精神脆弱者或铤而走险者身上表现出来。他们过于强调人与动物界的连续性,而忽视或否认人类区别于动物界的独一无二的特征。马斯洛则要反其道而行之,他不研究异常的人,而研究超常的人,那些出类拨萃的最优秀分子,即自我实现者。他的心理学就是建立在对这一部分人的观察与思考之上的。对马斯洛理论的系统考察超出了本书的范围。这里只择取与狂欢研究相关的高峰体验或神秘体验来评说一下。

马斯洛认为,自我实现者具有奇妙的反复欣赏能力,他们带着敬畏、兴奋、好奇,甚至狂喜来精神饱满地、天真无邪地与他的生活及环境交往,对一朵花、一次夕照、一个婴儿,甚至自己的婚姻生活时时都有一种常新的感觉,即使是在别人因司空见惯而熟视无睹的,或者昙花一现转瞬即逝的事物,都能使他们感动、兴奋、入迷。当这类感觉强烈到气势磅礴、浑浑沌沌、漫无边际时,就达到了马斯洛所说的神秘体验(或高峰体验)。一般说来,神秘体验有如下几个特征:(1)宇宙性神秘体验中的人会有视野无限的感觉,会有从未有过的更加有力但

① 秦龙编著《马斯洛与健康心理学》第14页,内蒙古人民出版社1998年版。

同时又更孤立无助的感觉以及巨大的狂喜、惊奇、敬畏、失去时空感的感觉。他们沉浸在一片纯净而完善的幸福之中,摆脱了一切怀疑、恐惧、压抑、紧张和怯懦。他们的自我意识也悄然消逝。他们不再感到自己与世界之间还存在着任何距离,相反,他们觉得自己与世界相联融为一体,他们感到自己真正属于这一世界,而不是站在世界之外的旁观者。(2)自然性这种无我地同化于宇宙的神秘体验与宗教的迷狂或超自然的“自失”状态不同,它只是一种自然体验,或者用弗洛伊德的话说,是一种“海洋感情”。它并不只为宗教界人或民间萨满术士所专擅,而是人人都可能体验到的。马斯洛认为,我们完全可以对这类体验进行科学的研究,它们属于人的知识范围,不是什么不可思议的外界秘密。(3)普遍性神秘体验或高峰体验不仅在自我实现者中产生,而且在一般人甚至心理病态的人身上出现。不过,它在自我实现者身上多见一些,原因在于,一般人似乎更讲究实际,追求实效,他们是生活在这个世界中的中间变体;而高峰者则除此之外,还生活在“存在”的领域中,生活在诗歌、伦理、象征、超越的境界里,生活在神秘的个人的非机构性宗教之中,生活在终极体验之中。[1] 此外,神秘体验还有一个基本特征,即正反同体性,主要表现为认同感与超越感的同一。在高峰体验中,当事者既认同自我,又认同他人,认同自我,就是肯定自我;认同他人则意味着超越自我,我与非我相忘于这种体验之中。这种立足自我,敞向他人的无限的开放状态使神秘体验具有一种宇宙情怀,它超越了“支配—服从”的两极分化,既以人类的渺小(个体)为欢乐,又以

---

① 《人的价值和潜能·谈谈高峰体验》,华夏出版社 1987 年版。

人类的伟大(集体)为欢乐,此境中人"自由自在,悠然自得、洒脱出尘、无往不返,不为压抑、约束和怀疑所囿,以存在认知为乐,超越自我中心和手段中心、超越时空、超越历史和地域"①。他实际上已臻于"神"境,因为他此时已无所欲求,无所匮乏。也正是在这种意义上,马斯洛把神秘体验(或高峰体验)中的人称为神一样的人。

马斯洛对神秘体验或高峰体验的描绘有助于我们较好地领会狂欢情境。首先,狂欢状态中的感情是一种海洋感情,它汹涌澎湃,无止无息,狂欢中的人群聚成一片欢乐的海洋,等级消泯,尊卑瓦解,人人都率性而动,却又不有意构成对他人的阻碍或伤害;此时世俗的名利观念及其它的功利追求都已抛掷到一边,人们真性相对,人己和乐,在一种亲昵友善的氛围中人们能插科打诨,嬉笑怒骂,却没有具体的指向性,并不构成对某个现实中人的冒犯;它指向的是狂欢世界之外的某种"旧"观念,"旧"时尚这种抽象的存在,旨在将这种观念、时尚所由构成的世界"翻个个",将它脱冕;其次,与旧世界靠法则、规约、权威强行维持不一样,狂欢世界拒绝法则与规约,放逐权威,它遵循自己特有的狂欢逻辑,这种逻辑不是理性的,而是情感的,它无法抽绎出来,只存在于进行的过程中,离不开此情此景,因而,狂欢的发生是不可预先设计或诱导的,它没有理路可循,在这种意义上说,它是神秘的;第三:狂欢状态是一种神形兼备的忘我投入状态,就形来说,狂欢是一种全身的机体运动,四肢五官都被调动起来,卷入一种以肉相博的无所掩饰的相亲相摩过程中;就神来说,伴随着肌体大运动量的

① 《马斯洛与健康心理学》第128页,内蒙古人民出版社1998年版。

摇摆、扭动或跳跃，是心理能量的开释与宣泄，即畅神，这是难以言说的奇妙体验，具有亚理斯多德所说的“净化”作用，人们通常在一阵狂暴的宣泄之后反而能获致宁静与淡远。

应该说，马斯洛关于神秘体验的描绘对我们理解狂欢是很有启示的，遗憾的是他没有正面走近狂欢，这与他的心理学的“雅”化倾向不无关系。狂欢历来就因粗俗、野蛮的一面遭到理性文化的贬斥，因其由匮乏性动机引发的对现存秩序的倾覆、破毁的不安定力量而受到压制，这一切使马斯洛难以将它纳入他的源自成长性动机的心理学理论中。他的高峰体验不是因匮乏性动机得到满足时产生的一种狂喜、侥幸的心理体验，而是因成长性动机实现时的自我认同、欣赏与肯定的情感的自然流露。与这一点紧密相联的是，马斯洛的高峰体验也是内在于个体内心的，它没有现实的广延性，即没有走出自我的心理空间，进入“广场”或“人群”中，它只是各种心理力量与需要在个体身上的一次次欢会，而不是具有历史深度与现实广度，用巴赫金批判弗洛伊德理论的话说，它不过是“一杯水中的风暴”。

明确将狂欢从个体心理中引向社会现实即人群或广场，并对其社会功能作了实质性阐释的，是美国的伯高·帕特里奇。帕特里奇认为，狂欢是一种社会现象，它是人性的半人半兽特性的动力呈示。狂欢像一股勃发直泻的洪流冲击着自然的与社会的设防，尽管节欲与克制延阻、缓解它，但这毕竟只是一种权宜之计，而且洪流会因过度的延阻而变成疯狂的冲动，呈现出一种歇斯底里和无法抑制的特点。他说：“人总是处于一种矛盾的地位，在人身上既有文明倾向又有动物倾向，人一般是通过节制动物本性而使两者相谐调，但这并不能解

决不断增加的压力。于是各种各样的紧张状态就导致了一种释放,即狂欢。"① 他认为狂欢在社会生活中普遍存在,为此他写了一本《狂欢史》。该书重点考察了性狂欢,性狂欢在他看来对每个人都有重要意义,而且性在人类社会中,已不再仅仅具有动物本能的特征,而是具有了文化性;性欲也不仅仅是人的一种主观欲望,而是具有了一种人类社会的客观属性,它既超出了个体的心理层面,又摆脱了种族延续的纯生物的偶合形态,而成为一种文化的标识与权衡,许多人类学家就是从性或性爱方式这个角度来进行研究的,如马林诺夫斯基等。帕特里奇从性生活角度考察了自古希腊罗马直至20世纪人类生活中的狂欢现象,揭示了狂欢在人类生活中的作用。

希腊人追求一种健康的性生活,在这种生活中,他们显示出对生命强烈的热爱,他们懂得生活的艺术,赋予生活以优雅的风格。克制与自重成为最重要的个人修养。但这并不意味着禁欲,相反,克制与自重是为下一次性狂欢而作的一种有意识的延阻。这一点在阿提卡的立法女神节上表现得很明显。立法女神节是一次全希腊性的庆典,所有准备参加仪式的女子从九天前起就得禁止性交行为,一个原因是表示对神灵的敬畏,但更主要的原因是,那些女子在较长时间的节制之后,能够更放荡地参加仪式上的纵欲行为。这种行为方式在大多数的阿芙罗狄忒节庆上也通行着,阿芙罗狄忒既是爱神,也是春之女神,花之女神。节庆开始之时,一群女子先在海水中为爱神雕像洗澡,并用鲜花将她打扮起来。随后,这群女子自己也在凉爽的溪水中洗了澡,她们洗澡为的是迎接即将到来的

① 《狂欢史》第1页,上海人民出版社1992年版。

性的狂欢。希腊人很懂得一张一弛的养生之道,它甚至已内化成了希腊人生活的内在节律。整体上看,希腊人是富有理性精神的,他们明白,无休止的纵欲会适得其反,不仅性快感得不到满足,而且还极有可能破坏了其他有价值的事情。总之,希腊人能控制自己的性欲,并在有所控制中过一种真正的享乐主义生活。

罗马人则不同,他们被性欲牢牢控制,帕特里奇甚至认为,是主宰了罗马人的性欲最终毁灭了罗马。他们明知过度的纵欲会导致自身的毁灭,却又自甘沉溺其中,这是一种自虐甚至自杀行为。这种生活方式的根源是罗马人的好战本性。生存资源的匮乏,使罗马人走上了侵略扩张的道路,连年的战争养成了他们残忍与嗜血成性的性格和暴烈的生活方式,但一旦帝国确立,对外战争已无用武之地,他们转而引发内乱,结果在王位走马灯似的更替中,位上的皇帝都会产生风雨飘摇、朝不保夕的危机感,因此,得抓住在位的有限时间,过一种糜烂腐化的生活,这是罗马人狂欢的内在动因,可见它与古希腊狂欢有质的差别。在古希腊,像狄俄尼修斯酒神节之类的狂欢庆典,除了具有祭神的目的外,主要是克制死亡恐惧和性欲本能的“安全阀”。“安全阀”在帕特里奇看来,是狂欢的真正作用。至于敬神、祭神观念,不过是半开化的人类对那些自己所不了解的事物的一种浪漫化的解释;罗马人不能理解希腊人的狂欢,他们将狂欢视为个人的恣意妄为,这与罗马人性格中的残忍因素有关。帕特里奇认为,残忍是古罗马人热衷军事行动的好战性在和平年代里的弱化形式与个体化形式,它导致了竞技活动的残暴性和个人生活的奢华,这一切又潜移默化为情欲的放纵。与希腊人的全民性狂欢不同,古罗马

的狂欢更多的是一种个体行为,因此它也并不为当时有见识的人认可。一个著名的例子,就是巴克科斯狂欢节,也叫酒神节。巴克科斯是酒神利伯尔的别名,罗马的利伯尔是古希腊的狄俄尼修斯的堕落与变形。这一堕落的节庆后来引起了罗马元老院的震惊,议员们因此同意展开对它进行调查,调查的结论中写道:"那个团体中大部分狂热的信徒是妇女,这也是麻烦的根源所在。当然,也有一些男子。他们和女人互相猥亵,彻夜狂欢与滥饮。深夜时分一片喧嚷和骚乱……最近这些年以来,由性欲、欺诈和狂乱所引起的罪恶,每天都在我们身边发生,而且愈演愈烈,那座神庙就是这些罪恶的发源之地,它正威胁着整个罗马共和国。"[①] 公元前186年,元老院颁布法令,永远禁止了巴克科斯狂欢节。遭禁的结果是,狂欢节逐渐减弱了半官方色彩,遁入民间,并逐渐失去其广场特性,成为一种个人的离经叛道行为。与巴克科斯同样臭名昭著的是对库柏勒女神的崇拜,它在汉尼拔战争结束前的一段时期,突然大兴,这一仪式不仅是自虐,甚至到了自残的地步,人们会在疯狂的情境中施行自我阉割。狂欢者信仰:"在人们的生活中,尤其是在性生活中,道德只是顺从与适应。顺从和女性意味着善,而侵犯性和男性则意味着恶,所以为了自己和他人的得救,牺牲后者是必要的,性欲在下意识的情况下被接受了。"[②]帕特里奇认为,这种观念与人的本性盘根错节地联系在一起,同时,性本能的冲动又不断使这一观念得到强化。总体上看,罗马式的狂欢是希腊式狂欢的变体与堕落,它带有一种病态的施虐—受虐倾向,并呈现出两极分化的趋势,一极是

---

①② 《狂欢史》第45页,第48页,上海人民出版社1992年版。

王室后宫中帝王们的狂欢，它建立在罗马公民和欧洲其他地方人民的不幸和败落基础上；一极是一般民众的狂欢，主要表现为个人生活的的奢华与糜烂。公共浴室曾是这类狂欢的场所，据说罗马城外濒临湖滨的巴亚，就是一个以温泉和淫逸著称的地方。无论是皇帝们的狂欢还是民众的狂欢，此时都有转入室内的倾向，介于半公开半隐蔽之间，失去了古希腊狂欢的全民性与广场特征，这一趋势的进一步发展就出现了中世纪狂欢。

帕特里奇对狂欢的态度，是历史的描述强于理论的阐述。他的基本精神是弗洛伊德式的，认为狂欢是自然性与文化性，兽性与人性之间彼此的消长，是消长失衡后的能量释放。不同之处在于他是从社会学角度来立论的。因此，他特别强调狂欢的社会功能，认为狂欢能起一种"安全阀"的调节作用，就像为了不使锅炉爆炸，人们就必须不时放松阀门一样。相对而言，古希腊人能很好地操作"安全阀"，在禁欲与纵欲之间保持一种动态平衡；罗马人则要逊色一些，他们巨大的生命能量冲出阀门，一泻无余，不可收拾，最终导致了自身的毁灭。

其实，帕特里奇的"安全阀"理论远非空谷足音。15 世纪的法国民间文化对此就有一个朴素而形象的说法。法国曾是愚人节的中心，愚人节活动对宗教及官方政治的不恭，令神学家们大为不满。1445 年巴黎大学的神学教授们就此向主教提出强烈控诉，认为愚人节起源于异端思想，并历数了愚人节的种种"丑相"，断言它完全是"胡闹"，根本不是起源于人们想松弛一下的动机，而是由于原罪和魔鬼的诱惑。与神学教授们相对立的一派则为愚人节辩护，他们上书主教，说愚人节沿袭的是古老的惯例。愚笨，是人类的第二天性，至少每年得让

它自由地表现一次。就像如果我们不经常将酒桶的塞子拔开,酒桶就会炸开一样。如今,我们人就是这种欲炸的酒桶,如果让内部继续发酵,聪慧最终也会消失。“人是一个欲炸的酒桶”当然是一个比较粗俗的比喻,但在文艺复兴时期的法国很常见,在拉伯雷的作品中更是屡见不鲜。帕特里奇不过是用锅炉来替换酒桶,他们对狂欢的看法并没有本质的差异。

无论是弗洛伊德的本能宣泄理论,马斯洛的高峰体验理论,还是帕特里奇的安全阀理论,都从不同侧面触及狂欢的相关特征,这些都有助于我们更好地理解巴赫金的狂欢理论。

第二节　巴赫金的狂欢理论

相对于弗洛伊德、马斯洛和帕特里奇的理论,巴赫金对狂欢发生学的考察,视野更开阔,现实性更强。他明确将狂欢作为自己的研究对象,而不是像弗洛伊德、马斯洛那样将它仅仅视作自己整个理论体系的附生物;同时,他也没有像帕特里奇那样将狂欢限制在性生活这一狭窄的领域(在某种意义上,帕特里奇的性狂欢理论是弗洛伊德性学理论的现实求证),而巴赫金则要考察社会生活各个方面的狂欢现象与形态。因此,他既注重对狂欢发生的逻辑成因分析,又注重对狂欢事件及历史文献的史料求证。成因分析立足于他的哲学人类学,史料求证则立足于中世纪和文艺复兴时期的民间谐谑文化。理论构拟与史料求证的统一,使他的理论达到了超越传统的高度。

他说,狂欢节是人民大众以诙谐因素组成的第二种生活,这是人民大众的节庆生活。这种生活不能从社会劳动的目的

和实际条件这些方面来加以推导和解释,也不能从周期性的休息这类生理学或生物学需要方面来加以推导和解释;否则,要么会流于庸俗社会学的肤浅,要么会堕入现代生命哲学的荒谬。作为一种文化现象的狂欢节,它具有重要的和深刻的思想内涵和世界观内涵。没有这种内涵,任何组织和完善的社会劳动过程的"练习",任何劳动游戏和劳动间歇都永远成不了节日,而只能构成节日的现实的物质性基础。它们要转化为节日,就必须接受另一种存在领域即精神和意识形态领域的渗透,软化它坚固的物质性外壳。因此,节庆生活总是两种不同存在领域的欢会,世俗与理想,物质与精神相遇在某一特定的时空。可见,节庆生活是一种边缘生活,主要表现在两个方面:一是它特有的时间性,一定的具体的自然时间、生物时间和历史时间构成狂欢的最直接现实,节日本身就是一种时间,这类时间通常以危机、转折关头等形式进入节庆生活中,它是值得纪念和庆祝的时间,是不同一般的时间。危机与转折是前后两种相续或相抗状态的交接点,具有两种相反的朝向性和张力。与那种中心主导的恒稳状态不同,它具有不确定性,正因为不确定,它就寓有潜在的空间生发性;二是它特有的空间性,节庆所具有的空间性主要表现为民间广场。广场生活没有权威,没有中心,它是集市,乡间禾场,田埂,甚至农家的火钵旁,这是一个人人都可介入的场所,有一种原始的民主气息,与官方庙堂的庄重严肃是两种不同的风貌。正如时间在节庆生活具象为危机和转折关头等形态一样,节庆空间则具象为广场、集市、道路、船甲板以及筵席等形态。

巴赫金认为,节庆或狂欢生活中的时间超越了自然的生物意义,进入了历史的文化范畴。节庆时间之所以为人们所

感知，是因为它在本来匀速前行、单调循环的流程中挣脱出来，甚至截断了自然时间匀速、平稳的连续性，使它突然断裂，使它陌生化，从而将人们引向常规生活之外；同样，节庆广场也不是一种自然的物理的空间，或人们日常游弋的休闲场所，而是一块让人在摆脱生活重累之后尽情宣泄的极乐之地，它为激情所充溢。这样，超常的时间与激情的广场在狂欢生活里凝聚成一个个生活的"丛结"。这些"丛结"就是小丑、骗子、傻瓜等一系列的狂欢人物形象。巴赫金认为，这种特殊的时空体和人物形象在中世纪和文艺复兴时期极为引人注目，那时，狂欢生活达到巅峰。因此，对这一时期民间生活的考察有助于我们较好地把握巴赫金的狂欢理论。

中世纪，狂欢节类型的节庆活动以及与之相关的各种诙谐的表演或仪式，在人们的生活中占有很重要的地位。这里，除了广场、集市和街头的游艺活动等本义上的狂欢节外，还有愚人节、驴节与复活节游戏。甚至在宗教场所，也能看到民间广场的诙谐活动装点宗教节日的情景；此外，起源于农事活动的"丰收节"、"葡萄节"也越出地域的限制而进入城市生活中；尤其重要的是，贯穿于诸种节庆活动的诙谐精神甚至渗透到了日常的家庭生活和婚丧宴饮中。中世纪可以说是一个全面狂欢节化了的世界，各种世俗的节庆活动染指宗教生活，各种戏仿文学，宗教神秘剧，以及模拟讽刺长盛不衰，有些活动和作品直指当时独尊的宗教界和僧侣阶层。在宗教控制极端严厉的中世纪，这一现象似乎难以理解。那么怎样解释这一现象呢？

巴赫金说："中世纪的人似乎过着两种生活，一种是常规的、十分严肃而紧蹙眉头的生活，服从于严格的等级秩序的生

活，充满了恐惧、教条、崇敬、虔敬的生活；另一种是狂欢广场式的自由自在的生活，充满了双重的笑，充满了对一切神圣物的亵渎和歪曲，充满了不敬和猥亵，充满了同一切人一切事的随意不拘的交往。”[①] 巴赫金认为，这两种相反生活共存的原因是：(1)官方封建-宗教文化在7、8世纪甚至9世纪时尚不强大，并未完全形成；(2)民间文化非常强大，不可等闲视之，而为了宣传不得不利用它的某些成分；(3)罗马农神节的传统及合法化的罗马民间诙谐的其他形式还存在；(4)教会把基督教节日正好安排在与诙谐的宗教仪式有关的地方多神教节日(目的在于使之基督教化)；(5)新兴的封建制度相对而言还是进步的，因此相对而言还具有人民性。[②] 巴赫金勾勒的是一个相当宽松甚至宽容的文化环境，在中世纪早期尤其如此。那时是罗马帝国灭亡后一个短暂的社会调整期，秩序重组期，社会历史被置于一个新的临界状态。

从大历史文化视野看，古罗马文明不仅是中世纪文明最直接最深广的历史背景，而且还内在地影响着中世纪文化生活的品格，罗马文明的残余大多融进了中世纪的文明中。荷兰文化史家赫伊津哈以“暴烈”来概括中世纪的生活，其实，暴烈更是罗马生活的特点。这一特征源于古罗马人嗜血残忍的好战本性。孟德斯鸠说，罗马人把战争看成是唯一的艺术，并竭尽自己全部的才智与精力来使之臻于完善。罗马执政官制度在这一生活中起着重要的作用。当时，共和政体取代王政时代后，整个国家的运作发生了巨大的变化，由于共和国的领

---

① 《巴赫金全集》第五卷第170页，河北教育出版社1998年版。

② 参见《巴赫金全集》第六卷第88页，河北教育出版社1998年版。

袖是年年更换的，这就促使在位者总想在他们任职期间成就赫赫，以谋求连任，因此得抓住一切机会来表现自己的雄心，其中重要的一点就是劝说元老院发动战争；对元老院来说发动战争也是一个不坏的主意，他们可以借此转移民众的注意力。平时，元老院总是为鼎沸的民怨所扰，战争则能将这种怨恨转嫁给敌国；而且，民众也认可战争，因为战利品的合理分配是他们获取利益的有效手段，对于像罗马这样一个既无商业又无工业的城市来说，战争是获取生存资源的重要渠道，罗马因此陷入年年战争的状态。但一旦横跨欧亚非大陆的强大帝国最终形成，它就因失去战争对象而陷入孤独求败的境地，内耗随之而来，他们因此成为所有民族中最荒淫无耻的最可恶的民族。他们不思上进，坐享其成，好逸恶劳，养成了一种上等人的优越感，认为只有奴隶才从事手工业和商业，忽视土地耕作；他们整日吃喝玩乐，穿行于各种比赛和观览中，这种在我们看来近乎空虚无聊的生活却成了他们人生的不可或缺的部分，他们甚至不惜将整个帝国的财富花到淫逸享乐上，堕落腐化成为一种时尚。不是战争就是淫乐，罗马就这样处于一种躁动、亢奋的状态中。

与此同时，一种新型的、反向的生活即教会生活内在地发育出来。《中世纪经济社会史》一书的作者汤普逊教授认为，在罗马帝国，教会所发生的影响不是建设而是分化与破坏，其力量来自民间。基督教在钦定为国教之前一直生活在民间，它经历过几次大的演化，重要的一次是由耶稣时代的加黎利省的农民的宗教转变为保罗时代的城市宗教。由乡村向城市的转移，意味着民间力量的聚合，因为乡村的地域特性只能导致民间力量的分散，而城市尤其是城市的底层，则集居着微贱

的民众如奴隶、小手工业者和自由民等，他们工作时间长，所得报酬少，生活艰难而粗野，基督教的博爱理想及公平的经济观念能打动他们，引起他们的共鸣。所有这些一旦与下层民众所组成的行会团体融合生成一种行业精神，就足以构成对上层社会的消解力量。所以，在卡提林叛乱事件后，罗马政府对这些自发的民间组织深感恐惧，并试图取缔它们。但是，这些组织的集团力量实在太强大，一味地压制几乎已不可能。政府只得有所保留地任其存在。第二世纪末，基督教开始向罗马上层社会渗透，经过近一个世纪的浸染，基督教在第四世纪终于从边缘走向中心，由非官方的民间自发性组织摇身一变为官方性质的“国教”。

基督教向官方高位攀升的过程也是它自身质变的过程，它逐渐远离穷人和中等阶层，成为具有官方色彩的团体；与此同时，一种反向的变化即世俗化进程也已开始。

教会权威的增强是以丧失精神活力为代价的，这突出地表现在两个方面：由于基督教僧侣可以像异教教士、雄辩家、大学教授和医生那样享有税役豁免权，因此，一批不信上帝的人争求圣职，许多无所事事的富人将钻进教会视作一种时髦。由于教会世俗地位的提高，它就成了实现世俗野心的捷径；同时，教会巨额的财富，为懒惰和荒淫之徒提供了淫乐放纵的可能，那些轻佻的、放荡不羁的男女，为了寻求新的刺激，开始到基督教里寻找消遣。与这些无所事事、空虚无聊的富人从上面混入教会的同时，还有一批人则从下面涌入教会，他们是穷人。他们看中了教会的慈善性质，他们依靠教会的公共救济度日，教会倡导的乞食制度，使穷人尤其是乞丐们对自己的这种生存方式心安理得，以致到第四世纪末，罗马城的基督教乞

丐群，人满为患，形成了一个特殊的阶层。教会就这样为世俗的欲望和打算所侵扰，这是基督教世俗化的第一个方面；第二个方面是政教合流，为了扭转过去世俗欲望对教会的侵扰而使教会世俗化这一倾向，查士丁尼皇帝采取了相反的策略，即让教会主动地干预、介入世俗事务，他把管理城市财政的大权授给主教，主教有权督察低一级城市的行政官，行使以前由保民官执行的否决权，监督公共建设和城市拨款，稽核城市账册，他还可亲自挑选城市管理人员。作为宗教权威的主教在世俗生活中的这种专擅，必然会使教会与世俗间的界限更加模糊。教会的世俗化，使其丧失了它起初所具有的感召力和深广的民众基础，它沦为权势者手中的玩偶，后来更成了民众嘲弄、讽拟、漫画的对象。这种不恭在第四、五、六世纪的文学中表现得很明显。那时，人们醉心于异教及其神话、习俗、风俗、信仰，对基督教本身进行大规模的滑稽改编、讽刺性摹拟。

这一切之所以发生，是因为教会积重难返的腐变，世俗政权的更替使整个社会无法形成大一统的意识形态控制，思想开禁，言论自由，社会处于被动的开放与宽容状态。这是中世纪早期的一般情状。当时，整个欧洲还在“黑暗时期”的大门口徘徊。无序、失范、自发的禁欲与苦修同淫乐、放纵并存，而且彼此还能相安无事。此时，狂欢那种独特的消解与脱冕力量还不曾引起人们的注意，在杂语式的中世纪早期生活中，狂欢不过是其中的一种而已。相对于整个漫长的中世纪来说，这一时期当然不算很长。一旦跨出这一时期，生活的二元对立特性就凸显出来：一元是以官方教会为代表的生活及世界观念，一元是世俗的民间生活。在所谓的“黑暗时期”，二者势同水火，它们彼此消长的动态过程，使后来的中世纪生活整个

地狂欢化了。

黑暗时期教会的生活及世界观念是对早期无序、失范生活的一次反拨与导控,以寺院制度的出现为标志。寺院的基本教规是禁欲主义和孤寂的修炼形式,它以出世观念、忘我精神及虔敬来抗击中世纪早期教会中的那种腐败透顶的世俗性,物欲与虚浮。不少宗教学家认为,寺院的兴起是一个浪漫而理想的创举。相对后期罗马帝国紧张而虚伪的生活,寺院的清净幽雅能激起人们对新事物新观念的渴望;它一扫早期教会中弥漫的厌世情绪;更主要的是,寺院是一个相对理想的安身立命之地,对那些厌倦人生,失意政治,痛感道德沦落者来说,退隐寺院是一条"绝望的出路"。在退隐寺院这一浪潮中,教会发现这是一条将教徒自我牺牲理想化的途径,因为在此时,教徒们大多失去了早期的那种狂热,殉道似乎已不大可能,那种火烧般的宗教迷狂,那种苦行时赴汤蹈火的决心已不复存在。教会生活进入了一个冷寂的时代,他们开始在信仰中注入理性的成分,仪式化、教理化由此开始。在理性的介入下,教义、教理、教仪及其他圣事逐渐形成为一套完备自足的信仰工具或载体,以抵抗世俗的欲望与事功。这一冷寂的时期持续到 11 世纪末,僧侣才从寺院或修道院中挣脱出来,踏上了漫漫的朝圣之路。朝拜圣地有两个直接的后果,一是引发了十字军东征,一是将僧侣们再次推向了世俗生活。从寺院向耶路撒冷穿行的是一条漫漫的世俗之路,沿途的饭馆,旅店,村舍,成为僧侣们歇脚休息的场所。原本是想让僧侣们免俗而将他们引进寺院的,现在却因朝拜圣地又将他们抛入了世俗的海洋。这种僧俗杂处的情形颇耐人寻味。4 世纪之前与 11 世纪之后,僧俗杂处是司空见惯的事,可是,4 世纪至 11

世纪即所谓的黑暗时期，教会却要在僧俗两界划出明确的界限，结果形成了一种相当奇特的僧俗关系。

实行寺院制度的目的是想恢复基督教初创时在民众心目中的神圣地位，但实际效果如何呢？僧侣在寺院里一般做两门功课：禁欲与苦修。禁欲旨在洁身自好；苦修则以类似自虐的方式来赎现世之罪，以便死后能升入天国福土。苦修曾造就了一批狂热者，他们自甘生活于污秽不堪的环境，居于蚤虱毒蛇之间，长夜不眠直至精神错乱，吃那令人作呕的食物，使自己半饿着，练习那如癫似狂的柔软操。这种偏执，甚至走火入魔的生活方式，也许会令世俗中人刮目相看，却很难引起他们的同情与认可，他们可能会说："这是他们的事，与我无关。"日长月久，它也会失去初始时的那种新奇感。与这种肉体上的操练同步进行的，是教会自觉的意识形态控制。这种控制有两种途径，一是对内的，即制定一系列的寺院规约，对僧侣们的生活进行规范。其中最著名的是《本尼迪克规章》，它对寺院每天的日程都作了详细的规定；一是对外的，他们试图借此对寺院之外的广大俗众进行信仰与观念上的影响。为此，他们编纂创世神话，基督福音，圣徒奇迹以及相关的繁文缛节，使个人与公众生活中无时无处不有宗教的踪影，它要让人相信，日常生活中任何一件无论多么微不足道的事件都体现着上帝的意志，都与基督或拯救有关；它要让人们使所有的思考都倾向于用宗教来解释。这样一来，宗教活动在日常生活中遍地开花似地流传开来，它不仅渗进上层政权中，也渗进了日常的家庭起居中，渗进到个人的内心世界与思想观念中。

宗教向日常生活的全面介入，实际上意味着它的自我消解。赫伊津哈说，中世纪的精神是极其朴素和易受影响的，它

渴望使每一个概念都具体化,每一种思想都寻求用形象来表达自身。而思想一旦用形象表现出来,它就会因此变得刻板,成为可以图示的东西,形象抽空为象征,宗教生活中的偶像崇拜就源于此。偶像的优势在于它的直观性,它很能迎合下层的无知无识的广大俗众;但缺点也在这里,一旦宗教世界能借助可见的物质形式来表现,它丰富的内涵就会因过于黏附形象而变得狭隘,直至僵化为单纯的形式。因为思想一旦获得稳定明确的形象化形式,它就会失去其精微的、灵活的、模糊的特性,那种由宗教思想与观念意指飘忽而来的虔敬心理就会在直面这类单一具体的形象时消失殆尽。赫伊津哈说,宗教对生活中所有关系的渗透意味着宗教领域和世俗思想的不断混合,圣物将会变得过于平常,人们对它再难以产生深刻的体验,而且,随着各种宗教仪式、图像、宗教性解释的无止境无限量的增长,信仰本身的质量也会大打折扣。针对这一情形,8世纪出现了大规模的捣毁圣像运动,但这一运动很快被787年第七次尼西亚主教公会所禁止,此后圣物崇拜更为泛滥。中世纪末期,神甫埃尔德·阿伊曾对教堂、庆典、众神节日数目的增加而备感痛心,他在《改革》一书中公开抗议日益增多的肖像与绘画,礼拜仪式,抗议采用新的赞美诗,祷词,抗议增多的守夜和斋戒。他预感到,教会会被这些过分精细的仪式压垮。确实,如果日常生活中所有的细节都可提升到神圣的水平,那么神圣也就不成其为神圣,甚至是渎神了。渎神在中世纪末期几乎成了一种时髦。此时出现了各种各样的讽刺摹拟的亵渎文学,讽刺摹拟的福音书,讽刺摹拟的弥撒,讽刺摹拟的节日和仪式。除了这类神圣的讽拟之外,我们还可以看到神圣话语在其他中世纪幽默体裁和作品中,以多种多样的方

式受到讽刺性摹拟,加以滑稽化。尤其是节日笑谑与课间笑谑,更是合法化了。

当教会生活日益精致化、体制化时,非宗教的世俗领域又是怎样的情形呢?

世俗领域越来越自觉地远离宗教界,力图摆脱宗教对个人生活的介入。宗教已不再是俗众所倾慕的一方净土,寺院制度出现前宗教的腐化堕落且不说,即使后来,僧侣们的所作所为也难以令民众认同。当僧侣以芸芸众生的救赎者身份进入俗界时,他们道貌岸然,一副圣者相,自别于俗众:他们是圣徒。但在具体的传教解惑中,他们往往会言行不一,如何出处,也无一定的规范可循,因此,众圣徒之间甚至同一个圣徒在不同的场合其言行举止都会完全不同甚至矛盾。当这种情形过多过滥时,精致化、体制化的教会传统就会失去其可信性。民众可能会将它视为与已无关的另类生活,从一种与教会不同的视角来打量它,甚至将它倒置或翻转,僧侣生活就可能在这种倒置中显出乖常可笑的一面,虔敬消失,不恭顿生,教会也因此成为民众调侃笑谑的对象。为了革除这种不恭,不再具有信仰感化力的教会就代之以片面的严肃性,将那些渎神之人宣布为异端并加以人身迫害。随着惩处异端的宗教裁判所的出现,宗教的反动性,反人民性日益明显。这从反面说明了教会自信力的丧失,变得外强中干。严肃成为他们君临现世的假面。巴赫金认为,严肃不是一种从容不迫的力量,而是情急时的自卫。它源自慑于外界威胁时自信心的不足,从而消极地拉开与对象间的距离;同时它又将自己所受到的威胁转嫁给比自己更弱小的对象。严肃性具有极强的现实针对性,有很强的功利考虑,因此也是自私的。就这样,教会在

一种非自然的演进中变成了一只面目狰狞的怪兽，虎视耽耽地蹲在教会与俗界的出入口。难怪人们把教会独尊的中世纪称为"黑暗的时期"。正是在这一时期，狂欢的消解与脱冕力量凸显出来。曼德里施塔姆说："中世纪之所以为我们所珍重，是因为它具有高度的界限感和隔阂感，它从不将不同的层面相混淆，并以巨大的克制面对彼岸的一切。"① 赫伊津哈也说："对生活于五百年前的人们来说，他们对一切事物的看法比我们要泾渭分明得多。痛苦与欢乐，患难与幸福的差别是十分明显的。一切经历过的事情在他们心目中只意味着直接、绝对的快乐与痛苦。每一件事情、每一个活动都通过庄严堂皇的形式来表达，并形成严肃的仪式。这些仪式并不局限在生死婚嫁这些已经神化的人生大事，其他诸如旅行、任务、访问等小事亦同样有着一整套完整的礼仪：祝福仪式、庆祝仪式及其他必需的程序。"② 中世纪生活的条块分割、界限森严状态最终立足于世界的二极对立上，这二极就是以教会国家为一方的宗教界，和以下层民众为另一方的民间。二极对立给人们生活观念的影响是深刻的。"生活如此复杂，混合着血腥与玫瑰，人们徘徊于地狱的恐惧与纯真的欢乐之间，徘徊于残酷与温柔之间，徘徊于仇恨与善良之间，而这一切都走向极端。"③这种极端的情绪或情感体验因两个世界的对立而更加强化与夸大。

但我们也要看到，表面的隔阂与界限是暂时的，它构成后来更大撞击前的沉寂。沉寂期积聚的力量越大，撞击时的震

---

① 《时代的喧嚣》第 148 页，云南人民出版社 1998 年版。

②③ 《中世纪的衰落》第 1 页，第 17 页，中国美术学院出版社 1997 年版。

动就越大。因此,即使在沉寂时期,两个世界也没有停止暗中的较量。教会立足于彼岸,民间则立足于此岸。彼岸的生活只有以此岸作参照,才可能被人们形象地感知与理解,同样,此岸的生活也只有在彼岸的比照下,其世俗的一面才能更加为人们所珍视。它们事实上是一种正反同体的关系,正如中世纪的淫猥,是对禁欲理想丑化性领域的反动一样,它旨在建立一种健康的性道德与性观念。对立的双方彼此相互依存,一方以另一方的存在为条件。但是,敌对的本质又注定了两者不大可能面对面的平等交流与沟通,主教和君王当然不会下驾到村舍民房,对宗教失去信仰的民众也不会去朝拜神宇殿堂,他们都有自己的生活圈子。这样,充当中介的第三场所就很有必要,它能将老死不相往来的两个阶层(庙堂与民间)撮合到一块。在中世纪,这个第三场所就是广场。广场是架通教会、国家与底层民众生活的一个巨大的空间。平时,它横亘在两者之间,形成一道难以超迈的鸿沟,但在一些非常时期,比如节日,庆典,它又能将遥隔的两个等级延纳到一起,促成它们的欢会。因此,广场既是君主、教皇与民同乐之地,又是俗众可以冒犯君威神恩之所。巴赫金说,中世纪和文艺复兴时期的广场是一个统一的完整的世界,在这里,一切"表演",从广场的大声吆喝到有组织的节日演出,都有着一种共同的色彩,为同样的自由、坦率、不拘形迹的气氛所渗透。在广场上,像指神赌咒、发誓、骂人这些不拘形迹的语言已完全合法化了,轻而易举地渗透到所有倾心于广场的节日体裁中,广场上集中了一切非官方的东西,在充满官方秩序和意识形态的世界中仿佛享有"治外法权",它为"老百姓"所有;与此相联,主宰广场的是一种特殊的交往,自由自在,亲昵不拘,与宫

廷、教堂、衙门、私室中那种讲究等级、礼节、规矩的交往相比，广场上的交往简直有点粗俗不堪。但正是这种粗俗不堪，使整个广场生活浸染着一种强烈的自由感和生命激情。广场生活是一种狂欢生活。巴赫金认为，广场是一个令人惊讶的时空体，在这里，从国家到真理的一切高级层次，全都得到具体的体现和表现，全都举目可见，来到广场上的是全体民众。[1]

就其作为一个特殊的时空体而言，广场极具开放性，又极具包容性，所有的人都可在这里随意地来往歇息。这里没有中心，没有制高点，它是众多边缘的交汇，它不可能体制化。当广场被赋予文化内涵后，它就会超越其仅仅作为物理空间的狭隘含义，泛化为广场性；广场含义的泛化，使其他一些活动场所，如大街、小酒店、道路、澡堂、甲板及其他能成为形形色色的人们相聚和交往的地方，都带上了狂欢广场的意味。现实的广场通过这种象征性的转化，就形成了狂欢文化中的广场形象。巴赫金认为，广场形象是长篇小说中不可或缺的因素，尤其是道路形象构成了欧洲小说区别于东方小说的一个主要标志。道路是一个充满不期而遇的场所，在道路的每一个时空点上，都潜在着相遇的可能性，相遇的人可能来自不同的社会阶层，具有不同的身份、信仰，有着不同的年龄和民族特性；道路能将等级森严和空间遥隔的人们牵引到一起，使他们形成鲜明的对照，呈示各自完全不同的命运。道路形象贯穿于古希腊罗马的日常漫游小说，贯穿于彼特罗尼乌斯的《萨蒂孔利》和阿普尼乌斯的《金驴记》中，中世纪骑士小说的主人公更是出没于道路上，小说的所有事件也都发生在大路

---

① 《巴赫金全集》第三卷第326页，河北教育出版社1998年版。

上，或集中在道路近旁。广场形象的另一个变体是“门坎”，门坎形象除了有道路形象的那种无穷的朝向性和流动性外，还被赋予了转折与危机的功能，使小说的世界充满了不确定性，并对读者的“期望视野”构成挑战。这一点在陀思妥耶夫斯基小说中尤为明显。在陀思妥耶夫斯基小说里，门坎通常同下面这些因素紧密相联：生活的骤变、危机，想法的改变（或犹豫不决，害怕跨越门坎）等，这一点我们在下文再谈。

无论是道路形象还是门坎形象都含有时间因素。只是在通常的观念中，道路上的时间是匀速流动的，它均衡、平稳，不易为人们所感知。但是，这种均衡、平稳不同于田园时间的循环往复，它毕竟是向前流去的；门坎上的时间，动感更强，前后两种状态在瞬间即可交接完毕，甚至可以由一种状态转入另一种没有任何顺承或因果关系的全新状态。不论这两种状态是顺承还是截然不同的，你甚至根本就感觉不到时间的流动，仿佛时间还来不及流动，一切就已经发生了。这是一种骤变，具有很强的当下性，突发性。门槛上的生活是难以逆料的生活，是一种典型的边缘生活。它为惊险小说所钟爱，惊险小说中的人总是处于高度紧张的临界状态，随时可能逸出正在过的生活，并伴以情绪及情感体验的失控。

纯粹的广场还只是没有价值重量的物理事实，本身并不具有狂欢性，只有当它纳入一种特殊的时间，即节日庆典中，才可能具有狂欢性。可以说，是这种特殊的时间赋予了广场一定的价值重量与相应的文化内涵。节日或庆典就是这样一种特殊的时间或狂欢时间，它是自由的、统一的和全民的，是一种公共时间，集体时间，而非个体的私人时间，它具有很强的未来指向。

巴赫金说，狂欢时间形象的基础是人们在社会发展早期，尤其是农事阶段形成的对时间的感受。这种时间感受为后来区分和表现社会日常时间，为区分和表现节日礼仪时间打下了基础。在农事活动中，季节的变化，草木的荣枯，日出月落的更替，这些都能形成人们对时间的概念，尤其是农闲与农忙生活的不同，使时间具有不同的意义，它被赋予了不同的价值内涵。时间的这种裂变，为后来节庆日的出现提供了可能，节庆日大多是在农闲时，从物质生产角度看，它是一种无效的时间，但对人们的精神或情感生活来说，它却意义重大。农事时间（包括农忙与农闲）是一种集体时间，与商品经济时期家庭作坊或小手工业生产不同，农事活动是一种协作互助的生产形式，生活中的个人系列还没有分化出来，个人生活的内在时间还不存在，他活在外面，活在集体中；与此相关，农事时间是一种有效的生产时间，是发芽、开花、结果、成熟、增产、繁殖的时间，而不是钟表上的时间。钟表上的时间是空洞的、抽象的，它没有现实的内容，它流向虚无。农事时间的流逝意味着生死的转换与生命的丰富，比如，种下一颗种子，最后会收获许多颗粒，种子在这些颗粒中获得新生。繁殖总意味着对个体死亡的超越，这种死亡不是对生命消极的否定，而恰恰是肯定，它是欢乐的，而不是悲伤的。死是对未来的孕生，所以，农事时间总是指向未来，收获果实是为了未来，聚攒同样是为了未来，一切劳动过程都寄念于未来。未来因素的介入，使时间的区分不再仅仅停留在阶段性的设定上，它具有了流动感，有机的统一感，它指向未来而不是虚无。

巴赫金认为，节庆活动与时间有本质的联系，与农事时间的关系尤为密切。尽管很多节庆日与宗教活动联系在一起，

甚至某些非宗教性质的节日，如狂欢节，通常被安排在大斋前的最后几天，如果溯源，可以发现它们与古代多神教农事型节庆活动有千丝万缕的联系。比如，存在于整个中世纪的农神节，就基于人们想回到农神黄金时代的大地这一观念；至于圣马丁节和圣米哈伊尔节这类具有酒神色彩的节庆，则在秋天葡萄收获季节举行。在这些节日观念中，四季更替，日月相位，春华秋实所呈现出的时间流程与生命节律使节庆日充满了活力。而且，这种活力也只有在官方之外的民间生活，尤其是农事活动中才能表现出来。农事活动是生活本身，它绝少伪装与虚饰，它不带假面。农事时间生生不息的特点，赋予节日更新的精神，节日不会让任何事物永久化。在节日广场上，时间是主角，它给旧事物脱冕，给新事物加冕。离开了时间，节日就会僵化成日历上的数字化存在，所以，巴赫金说："这些节日与欢乐的时间的本质关系，就是各种不同节日的所有狂欢化特点的公分母。凡是民间节日－广场充满自由精神这一方面得以保留的地方，与时间的这种关系就会保留下来；因而狂欢化性质的各因素也就会保留下来。"①

在欢乐时间主宰的狂欢广场上，没有严肃性的地位，这里只认可笑，是笑的天堂。笑是对严肃性的脱冕。在笑中，人们既可卸下未来的重负，又可摆脱过去的牵累，不使未来成为威胁，又能摧毁过去的完成性、封闭性，将过去纳入当下的情境中，对它进行讽拟、戏骂和羞辱；在讽拟、戏骂和羞辱中，又对它亲近、欢呼和迎接，因此，广场上的笑是双重的，正反同体的。笑本身并不表明自己稳定的价值取向，它具有不确定性，

---

① 《巴赫金全集》第六卷第251页，河北教育出版社1998年版。

而且它也不让它周围的生活带有任何确定性。笑还是观察世界的一种独特视角,这一视角是非官方的,亲民间的,它有助于造成亲昵的节庆人群。节庆人群可以通过置身狂欢广场来感受一种摆脱严肃生活重压后的轻松感和自由感,能够开心大笑。这种轻松感与自由感借一系列广场人物的即兴表演而得到强化。他们是小丑、骗子和傻瓜等,这类人物是狂欢广场上的“开心国王”,他们所到之处无不掀起一片欢乐的海洋,狂欢广场因素与狂欢时间因广场人物的出现而具体可感,狂欢中的空间因素与时间因素被他们缩结成一个个小型的时空体,将节庆人群牢牢地凝聚在广场上,小丑等人物是广场生活的欢乐源泉。

小丑是最常见的狂欢节人物形象。但对小丑的文化阐释却见仁见智,比如,维谢洛夫斯基把小丑看成客观抽象真理的无权的体现者。他认为,这类抽象真理没有经过阶层、学派和等级的理性整合,无法纳入体制化的范围内,因此在体制文化中它们找不到自己的位置,它只能改头换面,以伪装的形式与体制文化周旋,或者谦卑自抑,自低一等,或者谦恭逢迎,使自己的生活观念和价值立场隐而不露。巴赫金在肯定维谢洛夫斯基关于小丑是另一种非封建主、非官方真理的体现者这一观点的同时,不同意将非官方真理等同于客观的抽象真理,也不同意将无伤大雅的可笑形式当作小丑宣布真理的外部形式即诙谐。巴赫金认为,非官方真理恰恰是非常感性具体的,它存在于民间的日常起居中,存在于寻常百姓的蔽体果腹需求中;同样,诙谐也决不仅仅是无伤大雅,它有着更深刻的文化内涵,它无法转型为严肃性。诙谐与严肃性是对立的。以诙谐作为生存基础的小丑是直接针对体制文化的严肃性来的。

小丑之所以在中世纪生活中意义重大，就是因为严肃性是整个中世纪的时代精神，是主流的生活态度，在严肃性支配下，中世纪的社会生活要么内在地充满了恐惧、虚弱、顺从、听天由命、谎言和虚伪等成分；要么相反，充满着暴力、恐吓、威胁、禁令等成分。严肃性借权势之口提要求，发命令。而在权势压迫下的臣民则战战兢兢，温良恭驯，歌功颂德或拍马溜须，生活中只回响着一种声音，即国家与教会的声音。而在狂欢节广场上，这种官方声音则成为戏仿讽拟的对象，它的严肃性因滑稽化、漫画化而荡然无存。在诙谐滑稽的行为中，在猥亵、骂人话及发誓赌咒等民间创作中，另一种真理开始传播，其传播者就是小丑。中世纪后期曾出现过许多有一定规模的小丑团体，如“法院书记会”和“无忧无虑的兄弟”等。

一般说来，小丑和小丑团体能够在其周围形成一个特殊的世界。这个世界有它自己的游戏规则，享有治外法权，它不受正统的生活规范和规则支配。小丑对自身的处境有清醒的意识，他将自己从这个稳定有序且等级森严的世界里自我放逐，站到边缘上，成为这个世界的局外人，不与其间任何一种相应的人生处境发生实质性的联系，是这个世界的不合时宜者。当然，他也会时时闯进那个正统的世界，留下亦庄亦谐的踪迹，他会打乱这个世界正常的生活秩序和节奏，揭出这个世界假正经和伪善的一面，将它倒置，使它里朝外。小丑就像课堂上那个调皮的小学生，可以毫不留情地指出先生的错误，给先生一个尴尬，博得同学们哄堂大笑，课堂因他的出现不再死寂沉闷。小丑在揭露生活的虚伪时，不是板着面孔、郑重其事的，而是嬉笑着。这种笑是双重指向的，既笑别人也笑自己，他还迎合着别人对他的笑。因此，小丑的笑带有公共的民众

广场的性质。人们在这种笑中整个地外在化，笑得没心没肺。在反对正统生活的虚套，在反对违拗真正人性等方面，小丑给了人们无穷的权力，你有权充耳不闻，有权莫名其妙，可以不理解，可以装糊涂，能够耍弄人，能够夸张生活；你可以阴阳怪气地说话，你还可以口是心非、表里不一，甚至可以公开自己或他人的隐秘。小丑最大的便利就是可以逃避人生的责任，在可以不负责任的前提下说出事情的真相。当然，所有这一切都是通过转义的方式来实现的，小丑的言行是双重甚至多重的。巴赫金说，小丑的职业仿佛就是制造第二级意义，他们真正的自我是隐藏在话语之后的，呈现给你的只是他们的假面，真实自我则随时准备从假面后抽身而走。他像一个双面的雅努斯，亦真亦假，亦庄亦谐，行踪难辨。

除小丑外，另一个重要的狂欢人物形象是骗子。骗子一般不参与生活，他站在生活的旁边，不断变换身份与面目，以防被人识破。可以说，他在生活中没有自己确定的位置，他也不屑于拥有这样的位置。他知道，位置意味着僵化甚至异化，意味着活得不真实。骗子的目的就是要利用人们对位置的迷信来惩处他们，捉弄他们，从中捞取好处。他们对社会世相，世态炎凉有较深的了解，尤其对神甫与僧侣、国王与领主、骑士与富有市民、学者与法官等人的心理及生活方式有超出常人的清醒认识。他们就是用这些人的姿态和声腔及话语公开地进行开心的哄骗。一旦哄骗难以得手，他们或者逃走，或者会马上变脸，以无赖的面目出现，对公众进行威胁恐吓。威胁恐吓往往从诅咒自己开始，如指天发誓或赌咒，这种低姿态有时会收到意想不到的效果。当然，低姿态并非一味地贬损自己，相反，是以退为进，使自己处于一个有利的位置。这是骗

子惯用的伎俩,他在高姿态与低姿态之间来回地高攀低就,这种自反自嘲当然滑稽诙谐。广场上的骗子的看家本领是吹嘘及由吹嘘而来的大声吆喝。这与小丑在公众场合那种由自低一等而来的谦恭和故做诚恳不一样。吹嘘通常是有其名无其实,外强而中干,他得通过一种表面的虚张声势来掩饰内里的虚弱和不足。虚张声势主要是通过发誓、赌咒和恶毒的骂人话来实现的。在人声鼎沸的广场上,骗子为了让自己的声音被听到,还得大声吆喝。中世纪的巴黎吆喝很典型,它后来演化成一首首专门推荐和赞美所售商品的四行诗。巴赫金认为广场上的骗子也包括江湖郎中和药贩,实际上是处在现实与艺术的交界线上。他们兜售商品的直接动机是为了谋生,广场上人群聚集,潜藏着无穷的商机,骗子们自然不会轻易放过,但他们夸张的兜售方式似乎又不完全着意于商品本身,而带有一种炫耀的色彩,他们那种抑扬顿挫的语音形式往往能将人们的注意力从所兜售的商品转移到他们的吆喝上。吆喝因此超越原初的功利性而独立为一种广场因素。骗子是操持这种因素的准演员。由于吆喝无意之中具有了这种准艺术性,它就不再是老老实实的商品推销了,它渐渐失去了直截了当的指称风格,而是吹嘘、夸张式的炫耀。吆喝者戏弄着一切他所吹嘘的东西,把刚刚溜到嘴边的所有"崇高""神圣"的事物引入到这种无拘无束的把戏中来,使之获得反讽的意味。除了这种言过其实的"最最最"之外,骗子还有一种喜剧式的兜售方式,这就是为了证明货真价实而用的打赌和发誓。骗子的语言集吹嘘、吆喝、打赌、发誓、咒骂于一体,使他周围的世界处于一种粗俗狂乱的氛围中。巴赫金认为,这种特殊的语言(广场语言)最主要的特征是,从过分的广场赞美向过于

损人的诅咒转变的突然性。广场赞美，是反讽的，正反同体的，它处于辱骂的边缘，它随时都可以转化为辱骂，甚至其中就已经寓有了辱骂；反过来，对广场辱骂也可以这样看。广场语言的这种边缘性特征正是这种语言操持者骗子的生活特征。说到底，骗子同小丑一样，也是一种边缘人，他们生活在体制的官方社会与民间社会的交界线上。

与小丑骗子同族的另一个狂欢人物形象是傻瓜。广场上的傻瓜其实只是“大智若愚”，他不谙世事，不圆滑，不知道察言观色，一点也不注意言行的具体场合，更不会逢迎别人。他信守自己的为人原则和处世方略。这是他“傻”的地方。他还傻在其智商“低下”，这是傻瓜令人同情且宽容他的原因。傻瓜在现实生活中仿佛永远处于弱者的地位，人们对他的言行不会去较真，尤其是在狂欢节广场上，傻瓜更享有无上的治外法权，他代表着一种反面的智慧，反面的真理。傻瓜眼里的世界与平常人眼里的世界可能是相反的，翻了个个的。它是官方真理的下部和反面，具有深刻的双重性。傻瓜是官方真理的受益者（他得到社会的保护），但对这种真理不知恩图报，相反，是去蔑视它，任意地践踏它。傻瓜对官方世界的诸法则和程式不理解，而且是真的不理解。既然不理解，这个世界对他就不会有约束力。因此，傻子的傻实际上是一种自由自在的节日明智，他能摆脱正统社会的一切规范与约束，摆脱这个世界所施与的关怀与严肃性，我行我素；他还会因此而变得憨态可掬，惹人喜爱。与小丑骗子相比，傻瓜确实更受人欢迎，中世纪就有一个全欧性的节日——愚人节。人们试图借助这一节日来对愚蠢这一人类的第二天性进行欢乐的、自由的铲除。由于傻瓜在社会上享有这样独特

的地位,他常常被用来充作小丑和骗子的假面。在民间故事中,傻子从来不是以可憎人物的面目出现的,虽然他的品行并不总是得体,而且在纷繁的人事中,他的运气总是出人意料的好。傻子在西方各国的民间生活中都有自己的代表人物,俄罗斯是类似圣愚的伊万(或伊万努什卡),欧洲则是蒂尔·尤伦斯皮格尔、小癞子、格林童话中的笨汉汉斯,以及中世纪宫廷中的傻子和弄臣。汤普逊认为,傻子的传统可以追溯到希腊喜剧中的小丑和侏儒,可追溯到雇佣狂人和侏儒作为扈从组成部分的罗马贵族庭院。[①]

与傻瓜同类的是疯子,拉伯雷是这样谈论疯子的:"我常常听到人们说,一个疯子也会教导学者。你既然对学者的论断不满意,那么,去找个疯子问问吧;也许,疯子会使你称心如意,也未可知。由于疯子的授意、指示和预言,你知道有多少国君、王子和国家得以保存,多少战役打了胜仗,多少疑难得到解决。"又说:"我是把上天的智慧看作智者的人才称为智者的,并且由于上天的启示,这些人能够承受预料未来的恩惠,我称他们为先知。这样的人会忘掉自己,跳出个人的圈子,摆脱对尘世的贪恋,消祛对人世的关怀,把一切看得无关紧要,一般人反而说他们是疯子。"[②] 将疯子等同于智者,等同于先知,是民间谐谑文化中一个很常见的现象,这一点在俄罗斯圣愚身上表现得尤为明显,连托尔斯泰也说:"圣愚特点(自我表现得比在现实中更甚)是美德的最高成就……现在我认为,这不仅是一切美德生活的最高的,而且也是必不可少的、最基本

---

① 参见《理解俄国:俄国文化中的圣愚》,三联书店 1998 年版。

② 《巨人传》第三部第三十七章,上海译文出版社 1995 年版。

的条件。”[1] 傻子在俄罗斯简直成了神明的化身，这就难怪当欧洲的傻子时有困厄时，俄罗斯的傻子们总是一路好运。

小丑、骗子、傻瓜从中世纪大规模出现以来，就一直是民间谐谑文化尤其是民间创作中主要的人物形象。他们的地位很特别，既生活在现实中，又能随时跨出现实生活，站在现实的边缘，用一种另类视角来戏弄现实。巴赫金认为，骗子的开心哄骗，是对谎言家而发的情有可原的谎言，呆傻则是对谎言情有可原的不理解，小丑则是骗子与傻瓜的结合，即骗子带上了傻子的面具。其目的是用不理解来为揭露性的歪曲和颠倒高昂的语言辞藻作辩护。这类人物的出现是源于对现实生活已不信任，他们无意循守现有的生活秩序，却又不敢明目张胆地与之对抗，只能采用一种低姿态来与之周旋。骗子同现实还有一点联系，小丑和傻瓜则已经是“非我辈中人”。

要理解小丑、骗子、傻瓜这类具有双重特征的人，最好将他们置于边缘性情境中。边缘性情境可以是一个大的历史时期，如中世纪和文艺复兴时期；也可以指一个具体的时空场所，如狂欢广场；还可以指一个具体的文本，如拉伯雷的《巨人传》，塞万提斯的《唐·吉诃德》，或陀思妥耶夫斯基的《白痴》等。边缘本来是一个地形学概念，指某一特定地域的尽头或末端。越出这一尽头或末端，意味着进入另一个不同的特定地域。因此，边缘实际上又是指两个不同地域的交界处，它既不完全属于这一方，也不完全属于另一方，但又具有双方各自的某些特征，具有双重性。就某一地域而言，它是边缘，但就两个交接的地域而言，它又是中介。因此，边缘是易起争端的

---

① 转引自《理解俄国：俄国文化中的圣愚》第 31 页，三联书店 1998 年版。

所在,可能是危险之源;但它也可能是架通双方的桥梁或中介,是亲近和乐之源。置身边缘,意味着两种不同的朝向。边缘的意识形态化,就会衍生出一系列的文化现象。说到底,文化是众多边缘的聚合与交接。边缘性是开启巴赫金思想宝库的一把钥匙,也是理解他狂欢理论的契入口。

我们用大量的篇幅分析了中世纪和文艺复兴时期的社会生活,尤其是广场生活,这种生活强烈的边缘性特征构成了巴赫金狂欢的现实来源。需要说明的是,狂欢生活并非中世纪所独有,也并非中世纪所独创。狂欢生活其实在人类发展的最初阶段就已经存在,原始舞蹈就是一种主要的狂欢形式,尤其是其中的战争舞和爱情舞,这两种舞蹈在满足、活络人们的模拟欲望时,还能产生一种剧烈的情感宣泄作用。巴赫金认为,在原始人的民间创作中,既有严肃的祭祀活动;也有嘲笑和亵渎神灵的诙谐性祭祀活动;有严肃的神话,也有诙谐和辱骂性的神话;有英雄,也有戏仿英雄的替身。这是一种典型的双重视角。但是到了阶级和国家形成的时代,这种双重视角被迫分离,严肃的一极被片面地夸大与强化,诙谐的一极则被弱化甚至遭放逐。在国家强权与理性整合作用下,世界进入严肃、规整、刻板、僵化、死气沉沉、没有笑声的状态;纵使偶有笑声,也被弱化为幽默讽刺这类难以与官方话语抗衡的小型体裁,几乎所有的诙谐形式都或早或晚地转移到了非官方领域,成为一种底层的民间力量。这股力量经过上千年的积聚,终于在中世纪和文艺复兴时期得以大规模爆发出来。因此中世纪和文艺复兴时期是研究狂欢的一个典型个案。巴赫金的立意也在此。现在,我们来对巴赫金的狂欢理论作一概述。

狂欢是一种边缘性世界感受及其外化。人本身既是这种

外化的手段又是它的目的，这是狂欢与其他社会活动不同之处。狂欢情境的创设可以不必借助其他的物质手段，只要民众加入即可。当人们被推到常规生活的边缘，就可能产生这种狂欢情境，狂欢情境能瓦解标示已完成的边界。边缘上的一切是不可完成的，不可论定的，它处在是与不是，在与不在的两可状态。因此，没有任何一种既成的价值观念和意识形态体系能在这里起裁决、评判与规范的作用，相反，它们自身还得在这里接受重新的审视与认定。此情此境中的人会因无所归依而产生一种虚浮感，一种放任自流感，他得为自己立法。人类仿佛又回到了史前时代，没有神灵、没有契约的时代，一切都可率性而动。但与史前时代又不一样，此时的人们能意识到此情此境只是暂时的，因为文明的进程已向他们昭示过，理性的力量终究会再度降临，那时人们将再次回到有序、规整的世界，这种边缘性情境将被再次整合。这种好景不长的悲观性前景也许会更促使他们珍惜眼下的自由，放浪形骸也不为过，他们尽可能地要在有限的时空里无限地增加生活的密度与容量，使生活显得完美。

作为边缘性的延伸，狂欢也是倒置的生活，它将边缘两侧的生活换位，使生活的双重性凸显出来。倒置前，整个世界会因习以为常而自动化，熟视无睹，因“本来如此”而无话可说，一片沉寂，即使有声音，也只是权威的独白的声音；有时，这种唯一的独白的声音也会因找不到对话者或过分的威严而自动消失，因为面对驯服的受话者，一个手势，甚至一个眼色就足够了，何须饶口舌？倒置使原来以为如此的生活受到了质疑。被压制被放逐的低层的民间生活重新回到了这个世界，并开始用自己的声腔说话，它那曾经被压抑、封冻的生命激情开始

复苏并爆喷出来。爆喷不是漫无目标、了无朝向的随意渲涌，它首先指向曾经是主导和主流的旧生活，它要撕开旧生活的伪饰与假面，揭出它的荒谬，葬送它，为新生活的降生清理场地。当然，这种葬送，不是消极地消灭它，而是将它打入世界的下部，如土壤、坟墓和子宫等，让它在这种下部融入新的生命，获得再生。因此，狂欢的这种倒置，并不是机械的上下换位，而是一种创生与更新。边缘充当着创生与更新的温床，因为边缘是上下交接之处，前后相续之所，也是死亡与新生的相邻之地。这里，一切都在生成着，一切都还没有最后完成，也不可能最后完成。边缘上的一切都寄念于未来，潜藏着无穷的生机。同时边缘也是当下性的，此情此境的，它能一时一地地汇集尽量多的人和事，这里没有界限，只有相遇；没有权利中心，只有粗糙的民主。王公贵族只有扔掉权杖和皇冠，才能加入进来；村夫野老、贩夫走卒只要放下犁耙挑担就可迈入。边缘有助于形成一种新的人际关系，人的行为、姿态、语言从等级生活中解放出来，整个世界因此而亲昵友善起来，可以插科打诨，可以粗鄙俯就，可以展示世界肉身化的一面。肉身化的生活才是生命最有活力的表现，是生命的最直接的源头。

只有纳入边缘性视野中，狂欢的文化特征才能得到较好的阐释。狂欢生活是一种边缘生活，它拒绝设防，拒绝规约，不谋求自治；它充分地开放又极具包容性，它也不会俯就任何一种既定的价值与权威，甚至本能地要消解这种价值与权威。狂欢是崇尚自由者的家园。

第三节　狂欢自觉的文化构形:狂欢化

巴赫金的狂欢理论建立在他的哲学人类学基础上。从20年代开始,他就一直致力于这种人类学。哲学人类学探讨的中心问题是“我眼中之我和他人眼中之我,我眼中之他人”的关系问题。在这里,“我”和“他人”都不是抽象的存在,而是具体的感性的个体,与现象学有某种程度的相似。但这并不表明巴赫金是一个现象学者,巴赫金也不是那种埋头冥想的纯粹的哲学家,尽管他自认为身上流淌的是哲学家的血液,他其实是一个热衷于探索文学创作奥秘的内行的批评家。他的狂欢理论是从文学切入的,而且他也没有让狂欢理论仅仅停留在文化哲学这一纯理论的层面,而是将它反身施于文学实践。这一理论的升降过程,似乎只是一种纯粹的技术操作。但深究起来,它却深含着巴赫金理论建构中的一个基本的方法论原则:历史与逻辑的统一。

巴赫金的狂欢理论立足于对中世纪和文艺复兴时期社会生活的文化思考,并形成了一组核心范畴:狂欢节,狂欢式,狂欢化。这组概念构成狂欢理论的主骨架。从狂欢生活历史发展的内在轨迹来看,这组概念反映的正是狂欢节这一“人类文化第一形式”由本然的生活向意识形态层面渗透的过程。不可否认,狂欢生活历史发展自身的规律性决定了这组概念最终形成的可能性。但也得承认,这组概念的最终定型与界定,则是由巴赫金来完成的,它们是巴赫金语境的特有产物,是巴赫金对狂欢生活进行科学归纳、总结、术语化的产物。狂欢节—狂欢式—狂欢化诸范畴的演进获得了上自古希腊罗马,下

至19世纪俄罗斯的整个西方历史的支持。狂欢理论因此在西方文学史，尤其是文化史上赢得了自己的一席之地。正是通过对这组范畴有意识的梳理，巴赫金发现了西方文化尤其是文学发展演进的普遍联系。他由这种联系进入人类意识形态的底层、暗处，进入民间文化这股巨大的潜流中，试图揭开人类生命活动的真面目。通过对狂欢节到狂欢化历史和逻辑的追踪，狂欢理论将曾经被忽视或否定的另一种同样伟大的文化传统引入历史的视野，这就是民间文化传统。在民间文化传统的浸染下，欧洲文学与文化在官方正史之外形成了一种另类历史。在巴赫金出现之前，这种历史很少引起人们的注意，更没有得到清晰、明确的解读，因此根植于民间文化传统的中世纪和文艺复兴时期的文化，如拉伯雷和塞万提斯的创作，几乎一直处在人们的误读中。在某种意义上，是巴赫金扭转了这一局面。

狂欢节，狭义上是指某一特定的节庆日，它是一个时间概念。在这一特定的时间里，人们可以纵情欢乐，摆脱日常的等级长幼尊卑观念的束缚，平等地亲昵地交往。狭义上的狂欢节在中世纪还只是众多节日中的一个，而且还不是最主要的一个。到了文艺复兴时期的后期，它才逐渐取代其他节日，成为完全独立于教会与国家的真正全民广场节日的象征和体现，即是说，当其他民间节日因各种各样的原因日渐衰落时，把它们的一些包括最重要的特征转嫁给了狂欢节。狂欢节由于融注进了大量的不复独立存在的民间节日形式，它自身的含义被大大地扩展了。它成了几乎所有民间节日的统称。巴赫金说："狂欢节在这个词的狭义上来说，却远非是简单的、意义单纯的现象。这个词将一系列地方性狂欢节结合为一个概

念,它们起源不同,时期不同,但都具有民间节日游艺的某些普遍特点。用'狂欢节'这个词结合各种地方现象并将它们概括在一个概念之中的这种过程,是与流动于生活本身中的现实过程相一致的:各种不同的民间节日形式,在衰亡和蜕化的同时将自身的一系列因素如仪式、道具、形象转嫁给了狂欢节。狂欢节实际上已成为容纳那些不复独立存在的民间节日形式的贮存器。"[①] 由本义上的狂欢节到成为所有民间节日形式的统称,这是狂欢节第一次对自身的超越与泛化。第二次超越则是在狂欢式那里。所谓狂欢式,按照巴赫金的理解,是意指一切狂欢节式的庆贺、仪礼、形式的总和。它是一种仪式性的混合的游艺形式。这个形式非常复杂,尽管它们都以共同的狂欢节为基础,却随着时代、民族和庆典的不同而呈现出不同的变相和色彩。巴赫金所理解的狂欢式与民俗学家所说的庆典是一个概念。理查德·道森说:"庆典这一术语可以包括节日、仪式、集会、游行、宴会、假日,以及由这类成分构成的种种综合体。"[②] 狂欢式的形成,使狂欢节逐渐脱离了固定的时间(节日)和地点(广场),向人类生活的各个方面渗透,成为一种具有普遍意义的文化形式。在狂欢式中,有四个范畴具有极强的渗透能力,它们是亲昵的接触、插科打诨、俯就和粗鄙。巴赫金认为,这四个范畴都不是关于平等与自由的抽象观念,不是关于普遍联系和矛盾统一的抽象观念,而是具体感性的思想,是以生活形式加以体验的,表现为游艺形式的思想,几千年来它一直流传于欧洲最广泛的民众生活中,并在形

---

① 《巴赫金全集》第六卷第 250 页,河北教育出版社 1998 年版。

② 《庆典》第 32 页,上海文艺出版社 1993 年版。

式方面，在体裁的形成方面，给文学以深刻的影响。我们将狂欢式的这种影响或文化构形作用称为狂欢化。

狂欢式在巴赫金的理论中起过渡作用，它充当了对从单一的孤立的狂欢节诠释到对具有普遍联系的人类整体文化考察的中介，正是借助狂欢式这一中介，巴赫金狂欢理论演进的轨迹才得以清晰地呈现出来。狂欢化又具有怎样的地位呢？我们发现，这一术语在巴赫金的表述中也还没有最终成型。他对这一术语的使用是诗学的，他说："狂欢节上形成了整整一套表示象征意义的具体感性形式的语言，从大型复杂的群众性戏剧到个别的狂欢节表演。……这个语言无法充分地准确地译成文字的语言，更不用说译成抽象的概念语言。不过它可以在一定程度上转化为同它的相近的（也具有具体感性的性质）艺术形象的语言，也就是转化为文学的语言。狂欢式转化为文学的语言，这就是我们所谓的狂欢化。"① 与这一术语直接相关的另一个概念是"狂欢化文学"。巴赫金是这样说的："如果文学直接地或通过一些中介环节间接地受到这种或那种狂欢节民间文学（古希腊罗马时期或中世纪的民间文学）的影响，那么这种文学我们拟称为狂欢化文学。"②从巴赫金的使用频率来看，狂欢化是一个中心术语。事实上，这一术语也确实承载着非常丰富的内涵。不过，在巴赫金的语境中，它仍处在发育与定型的过程中，正因为这样，通过他对狂欢化的不同表述，我们更能窥见巴赫金思想的发展踪迹。

从逻辑展开上看，从狂欢节到狂欢式，从狂欢式到狂欢化这一过程，表明巴赫金的学术视野具有扩张与收缩的双重性。

---

①② 《巴赫金全集》第五卷第161页，第141页，河北教育出版社1998年版。

当狂欢式通过狂欢化向文学领域渗透时，其视野是收缩的，所谓狂欢化就是专指狂欢化文学；与此同时，狂欢式还能借助狂欢式的世界感受向生活的其他领域全方位地辐射，狂欢化因此获得了远比狂欢化文学更为丰富的内涵，此时，巴赫金的视野是扩张的，他说："我们赋予狂欢化这个名词以广泛的含义。"即在广义上使用"狂欢化的"这一修饰语，如"狂欢化的"仪式、庆典、游乐、笑话，"狂欢化的"用具、符号，"狂欢化的"组织、集团，"狂欢化的"生活方式，等等。

在界定"狂欢化"这一术语时，巴赫金似乎更为强调它的转化过程，即它如何从本然的狂欢生活这一原生态层面向文学等意识形态层面转化。巴赫金是这样来理解这一过程的："狂欢化使得人们能够把最后的问题，从抽象的哲学领域通过狂欢式的世界感受，转移到形象和事件具体感性的领域中去，而这些形象和事件如同在狂欢中一样，是发展流动的，多样而又鲜明的。"[①] 这样，巴赫金的狂欢化仿佛是一座桥梁，架通了生活与艺术，架通了官方与民间，在某种程度上拯救与复活了渐趋消亡的民间笑文化传统。巴赫金的狂欢理论则是为在"长远时间里"的民间文化正名，为它争取话语权。我们也应看到，作为本然生活的狂欢源远流长，在巨人与大洪水时代就已经如火如荼，但作为理性整合而来的狂欢节却远没有那么悠久，而且在中世纪和文艺复兴时期勃兴之后，16 世纪中后期开始衰落、分解和蜕变，成为一种历史和传统，在主流文化的强力作用下，它或者被迫放弃自己的原则立场，同化于主流文化；或者从主流文化控制的生活中撤退，偏安于边缘。由于

① 《巴赫金全集》第五卷第 176 页，河北教育出版社 1998 年版。

狂欢文化的缺席,人类文化的整体演进出现了断裂。巴赫金的狂欢理论可以说是为弥补这一断裂所作的一次尝试,具体说,这一弥补工作是借助“狂欢化”来实现的。通过对文学中民间文化传统的发现、发掘与重构,巴赫金找到了16世纪以来狂欢化文学的历史源头。

以上是对巴赫金几个重要术语的简单梳理。现在回到我们在上一节所理顺的思路上来。

狂欢是对边缘情境的感受及这种感受激情超常的外化。对边缘情境的自觉意识,是在社会生活体制化开始之时。此时,全部的社会生活都已经各就各位,集团、阶层、学派或等级将统一的生活切割成互不往来的共存格局,这些被切割的生活因循守各自归属的集团或等级而获得一股强大的认同力量。自我认同越强,其排外力就越大。这样,曾经杂语、喧闹的生活在经过暂短的占山为王的配置与重组后,归于宁静。各自在边界圈定的疆域内做起“天朝大国”梦,而拒绝规约与整合的狂欢因无所归属,只能在集团或等级这些森严壁垒的城堡间游弋。它的游走不定,它的在面对城堡坚固的防守前显出的攻城信心的不足,使它只能暂时放弃自己对“中心”的倾覆,以一种自谦甚至自嘲的姿态含蓄地在这种有序的等级社会里委曲求全以待来日。

我们在前面说到过,体制化之前的人类生活是一种全面的狂欢生活,如大洪水和巨人时代。但那时的狂欢是一种非自觉的生命状态,人与自然还没有脱离开,是强大的自然力量与内在本能从内外两方面使人类在不自由的处境中时时感受原始的生命激情。这种激情由于缺乏精神的维度,很难衍生以后的狂欢化这一人类特有的文化现象。随着理性整合的文

化自觉,狂欢由一种充溢天地间的"宇宙激情"逐渐弱化为诙谐之类的机智、幽默的形式,它游离于官方体制之外,在民间的集市、广场和筵席上找到自己的生存空间。中世纪早期的无序似乎激起了狂欢的史前记忆,它开始在有限的空间(广场)和时间(节日)搬演史前的创世神话,搬演自然更生万物的奇迹,这一切在教会独尊的"黑暗时期"无疑是渎神行为,是一股世俗化洪流。教会对此充满了恐惧,他们又祭出了理性与信仰的大旗,试图对它进行再度整合,甚至扼制。但沉寂数千年的狂欢激情以其势不可挡的态势复苏着、勃郁着,收复着失地,教会的扼制只能更加惹旺它的斗志。这样,狂欢以其业已扩大了的规模及相对理性的姿态(狂欢式)与国家教会治下的官方生活分庭抗礼,成为中世纪二元生活的另一元,即狂欢节生活。

狂欢节生活与狂欢生活是两种不完全一样的生活。首先,狂欢生活是一种本然的生活,它就是生活本身,没有任何外在的制约,理性在这里是陌生的、微弱的;而狂欢节生活是一种形式化了的生活,是一种节庆生活,是日常生活的某种断裂,这种断裂是能够理性测定和规约的;其次,狂欢生活是全民的甚至宇宙性的,它直接就是宇宙生活中的一种,与大自然的演进、人类社会的更替一样,它只服从宇宙创生的大规律,而狂欢节生活则是社会的,服从社会发展的规律,尽管狂欢节的精神是全民的、宇宙的,但这种精神却被理性地导入了社会生活这样一个相对狭小的世界。所以,与狂欢生活相比,狂欢节生活的气象要小得多。也正因为这样,它能与官方生活共存于一个世界,或者说,官方生活因为清楚狂欢节生活这种相对狭小的时空特性,宽容地划给它节日与广场。巴赫金说:

“在整个中世纪期间，国家和教会迫不得已重视广场，对广场做出或大或小的让步。被严格的节日日期限定的一段段时间分散在全年，节日期间世界才被允许脱离官方常轨”。[①] 狂欢节生活成了点缀在日常生活海洋上的一座座孤岛。

但是，这一个个孤岛又如何能框范得了全民的甚至宇宙性的狂欢精神呢？狂欢精神必然会越出狂欢节这相对狭小的时空而向人类生活全面渗透，改变因官方性的介入而形成的严肃、刻板、独白的世界景观，让世界充满自由、轻松和欢笑，构筑一种有别于官方的非官方生活，使世界狂欢化。

在中世纪和文艺复兴时期，狂欢化达到了相当自觉的程度。这一时期，狂欢节的潮流打破了许多传统的划界自守的领域，闯进了常规的生活和世界观里，从内部使之狂欢化。狂欢化在文学领域中尤为明显，狂欢化文学在这一时期第一次能够与史诗、悲剧等崇高而严肃的传统体裁相抗衡，并促使它们也或多或少地狂欢化。除了文学领域，狂欢化还渗透到日常生活和政治生活中。相对说来，日常与政治生活里的狂欢化要比文学的狂欢化更为久远，在古希腊罗马时期就已经很发达了。

在希腊罗马古典文化末期和希腊化时代，形成并发展着为数众多的体裁，它们在人们的日常言谈和交往中起活络人际关系及传情达意的交际作用，与那种指物述事的语言相比，这些民间体裁被赋予了多重的情感语调和价值取向。说话者用它们来表现自己的个性才情与价值倾向，使之成为一个个微型的艺术事件。这些体裁后来超出了现实的广场与集市，

---

① 《巴赫金全集》第六卷第104页，河北教育出版社1998年版。

进入筵席、密室以及酒馆和贫民窟中,使这些地方充满了友善的笑声,将人们卷入亲昵的交往中。这种使日常交往狂欢化的体裁主要有“苏格拉底对话”、“梅尼普讽刺”和“筵席交谈”等。

苏格拉底对话是源于哲人苏格拉底言行的一种古老的民间体裁。苏格拉底本人的身心特点在某种程度上决定了这一体裁的狂欢化的内质。通过片断的历史资料,我们可对苏格拉底有个大致的了解。

拉伯雷转述柏拉图《会饮篇》中阿尔奇比亚对苏格拉底的描述:“从外表上看,也就是单从外表形象上看,你们真会觉得他不值一个葱皮钱。他确实生得太丑陋了,形象可笑,尖鼻子、牛眼睛、疯子面孔、行动率直、衣饰粗俗,既无财产,更没有女人爱他,任何官也做不来,一天到晚嘻嘻哈哈,跟谁都会碰杯,讲不完的笑话,不肯让人看出他渊博的学识。但是你打开小盒,就会在里面发现一种崇高的无法估计的药品,也就是说,超人的悟性,神奇的品德,百折不挠的勇气,无比的节操,镇静的涵养,十足的镇定。对于人们梦寐以求的、劳碌奔波的、苦苦经营的,远渡重洋追求的,甚至为之发动战争的一切,更是蔑视到使人难以相信的地步。”[1] 色诺芬也说:“苏格拉底常出现在公共场所。他在早晨总往那里散步并进行体育锻炼,当市场上人多起来的时候,总可以看到他在那里;在别的时候,凡是有人多的地方,多半他也会在那里;他常作演讲,凡喜欢的人都可自由听他。”[2]

---

① 转引自《巴赫金全集》第六卷第192页,河北教育出版社1998年版

② 《回忆苏格拉底》第3页,商务印书馆1997年版。

可见，苏格拉底是个广场式的人物，他总出没在人群中，以奇丑的容貌和奇美的心智这种正反同体性在他的周围形成一种狂欢化的氛围。内在精神上，他与小丑、傻瓜、骗子等狂欢式广场人物相通：他的“一无所知的智者”形象实质上就是一种“大智若愚”。苏格拉底对话可以说是这种大智若愚的话语转型。据一般的观点，苏格拉底对话由“撮合”与“助产”两部分构成，苏格拉底也自称“撮合者”和“接生婆”，我们且不说这种角色派定的“性别错位”所寓有的狂欢色彩，只须看看这两类角色所具有的交往功能。苏格拉底在扮演撮合者时，是以“愚”的一面示人，他故意装出什么都不懂又对什么都好奇、都感兴趣的样子，把某一问题或现象提出来，向自以为什么都懂且以真理拥有者自居的那些冬烘先生请教，请教通常从妇孺皆知的日常话题入手，层层推进，让那些所谓的智者一步步进入自己的知识范围内，在他们言无不尽叙说中显出片面或荒谬性。这种作法类似于“请君入瓮”。入瓮的目的当然不是为了给人难堪或捉弄人，它不是针对某个具体的人，而是针对这个人所代表的一类思想或观念。巴赫金说：“苏格拉底对话”中发生的事件，本身纯然是思想里的事件，即探索和检验真理。通过对话检验思想，同时又检验代表这思想的人。一旦他人的思想显出荒谬或片面，苏格拉底就会在微笑中取下愚者的假面，以“接生婆”的身份来助产。这种“助产”可以表述为：“这个问题你其实并不懂，还是让我来解释一下吧。当然，学问在你心里，只是你无法想起来，现在就让我帮助你回忆，就像帮你生小孩一样。”整个对话过程，苏格拉底都带着一种洞彻天机之后的睿智的微笑，与对话者处于平等甚至还自低一等的地位，给对方以一种虚幻的优越感，自己则时时进行

谦恭的探询与假设,"是不是……这样","如果……将会怎样?"是他最爱用的话语形式,但在这种平和的话语形式下暗藏的则是思想的交锋。由于与苏格拉底进行对话的都是些思想家,如他的学生、哲人,甚至进入苏格拉底对话语境中的普通人,也被迫成了思想家,因此关于真理及人们对真理的思考就构成了苏格拉底对话这一体裁的基础。但是,真理不是产生和存在于某个人的头脑或内心世界的,而是产生和存在于共同寻求真理的人们之间,存在于对话的交际过程中,因此,真理的探索是一个公众事件,一种广场行为。苏格拉底这种关于真理的对话本质的见解有两个主要来源,一个是民间的广场生活,其基础是狂欢式,苏格拉底对话在某些方面非常接近古代风雅喜剧和索夫龙的民间歌舞剧。巴赫金说:"苏格拉底所以能够发现思想和真理的对话本质,前提条件就是对话的人们之间产生了狂欢式的亲昵关系,人们之间任何的距离全消失不见。"又说:"苏格拉底讽刺是减弱了的狂欢节上的笑声"。[①] 另一个来源是对阿那克萨戈拉学说的失望。据柏拉图《菲多》记载,年轻的苏格拉底曾经信奉过阿那克萨戈拉的心灵学说,这一学说认为,心灵是所有自然规律和秩序的原因,正如心灵是人的活动的有秩序性和一致性的原因一样。苏格拉底想,如果真是这样,整个宇宙就会像一种得到恰当的指导的人生一样,是首尾一贯、有理性的计划的体现,那么,科学研究的不确定性就可就此终结。但不久他就发现:阿那克萨戈拉把心灵引进他的系统仅仅是去证明运动中心的最初原动力,而并没有丝毫利用"被心灵支配的宇宙必须是理智计划

① 《巴赫金全集》第五卷第 174 页,河北教育出版社 1998 年版。

的体现"这一思想。阿那克萨戈拉思想与实践的脱节使苏格拉底弃他而去,另找别的研究路线与方法,这就是他的对话。[①]

苏格拉底对话后来被纳入古希腊的一种特殊的体裁类型——庄谐体中,对长篇小说的形成起过一定的作用。苏格拉底对话在解体的过程中,形成了一种新的变体——梅尼普讽刺。梅尼普讽刺形成于民族传统解体的时代,那时,"高贵的单纯与静穆的伟大"这一古典审美理想受到质疑,众多的宗教和哲学问题都流落民间,成为一种公众的广场话题。尤其是围绕世界观里"最后的问题"所展开的争论,成为日常生活中普遍的现象;那时,时代更替,人们传统的生活失去了合理性,面临着一个全新的未知的生存境况,那种充满史诗式和悲剧式的完整世界不复存在,世界再次进入了杂语的多元的状态。梅尼普讽刺将这种新的生活纳入自己的视野,因此,不论它的外表层次,还是深藏的内核,都得到了狂欢化。梅尼普讽刺用狂欢化了的眼光打量世界,整个世界因此狂欢化了,奥林匹斯山,地狱和人间无一不是狂欢广场,神(奥林匹斯山)鬼(地狱)也过着狂欢生活,也发出广场式的大笑,在大笑中将自由的幻想、象征,甚至神秘的宗教因素同极端粗俗的贫民窟自然主义有机地结合在一起。结合的基础就是狂欢节和狂欢式世界感受。在此基础上,梅尼普将交谈式演说体、自我交谈、筵席交谈等几种相近的体裁吸纳到自己的周围,成为一种典型的庄谐体。其中,筵席交谈具有特殊的意义。

筵席交谈是指筵席上的对话。筵席本身也构成这种对话

① 参见泰勒著《苏格拉底传》第38页,商务印书馆1999年版。

的话题。筵席是肉体的盛宴,具有很强的形而下或物质化特征,这不仅是指筵席上被吃喝所消费的对象,还指筵席上助兴的言谈本身。在筵席交谈中,假道学的或圣哲式的语言、声腔没有位置,它充分感性化,物质化,就如同吞咽着的食物,形象具体。这一特征取决于筵席这一物质化语境,筵席是一种满足的象征,是对日常劳作的一种中断。它不同于日常饮食,日常饮食可能只是一种劳作的间歇,一种体力的补充与恢复。筵席则是一种庆祝,一种对自身劳作的肯定与欣赏,它以过剩为特征,即大吃大喝。大吃大喝的目的并不直接指向劳作,而是营造一种亲昵的人际环境,以此消除人与人之间的隔绝状态,即拒绝那种劳作状态,将劳作时分离的人们重新聚合起来。这种聚合不是机械的,而是友情联谊,彼此间要发生一定的情感关系,其间言谈不可缺少。筵席交谈的话题应在在场者的理解与接受范围内,大家能共同参与;话题还要能助兴。食色无疑是比较理想的谈资,它是大众化的,又是形而下的,对食色的转喻、转义与机智的运用往往能收到出人意外又合情理的喜剧效果,成为一种笑谑。笑谑偏爱粗俗胜过高雅,偏爱嬉闹甚于哲理。这是筵席交谈的一个方面,即筵席有助于笑谑的生成。另一方面,笑谑也将筵席作为自己的镶边,日常生活中难以尽情展示自己的笑谑,能借助筵席语境来实现。可以说,每一个筵席都是一个微缩的狂欢广场。它是日常生活之外的另一个世界,它有着自己的行为方式、话语形式,以及人际关系,它是对日常生活的开禁,是思想观念的肉身化。人们以笑谑的口吻与语调开心地评说生活中耳熟能详的人情物态,或者用习以为常的人生世相影射某种平常敬畏着的权威人物或真理。可以说,筵席交谈就是以肉身化的取譬方式

将世界延请到酒桌边,打量它,翻卷它,甚至倒置它,将它在肉身化视野中进行感性的还原,拉近它与人之间的距离。

除了苏格拉底对话,梅尼普讽刺与筵席交谈等有一定规模的狂欢化交往方式之外,还有许多零星散落在严肃生活中的其他狂欢化形式,如猥亵、俏皮话、笑话、幽默等,它们可以统称为"弱化形式的笑"或"弱化的诙谐形式"。这类形式的共同特点可以概括为:它是全民的大众的笑;是包罗万象的笑,它可针对一切人、一切事;它是双重的笑,既充满欢乐与兴奋,又充满讥讽与嘲弄,它既肯定又否定,既埋葬又催生。它与自由有不可分离的联系,它对复杂多变的世界保持着强大的感受力,在更替变化的过程中捕捉和认识对象,在现象中不断调和除旧布新的两极。因此,弱化形式的笑对严肃生活的渗透因其不肆张扬而进行得更彻底、更深刻。日常生活全面的狂欢化通常是借助这些形式来实行的,尤其在日常语言中,它的作用更明显。语言的狂欢化从根本上改变了史诗和悲剧的那种严肃性,将笑引入文学领域,为狂欢化文学的出现打下了基础。也正是在这种意义上,巴赫金认为,弱化形式的笑还是一种艺术地观察和把握现实的确定的方法,是构架艺术形象、情节、体裁的一种确定的方法。他说,尽管弱化形式的笑在进入文学中都会发生一些变化,但"不论变化的程度如何,具有什么性质,两重性和笑声总还要保留在狂欢化的形象中。但在一定的条件下,在一定的体裁中,笑可能减弱。它继续决定着形象的结构,但自身却弱化到了最低限度:在所描绘的现实的结构里,我们好像听到了笑的痕迹,但却听不到笑声"。[1] 闯

[1] 《巴赫金全集》第五卷第219页,河北教育出版社1998年版。

入正统文学中的这些弱化形式的笑，当它们的力量积聚到一定程度时必然会引起正统文学的“内爆”，导致它们的瓦解与分裂，巴赫金认为这一过程在18世纪已基本完成。

狂欢化向日常生活的全面渗透，必然会影响到上层的政治生活或官方生活，即它在获得现实广延性的基础上，必然会作一种垂直的纵深跟进。官方生活因慑于强大的底层狂欢化力量而在体制上开出一个豁口，让这股狂欢化洪流有所保留地流注进来，使严肃刻板的政治生活有所松动，获得喘息。政治生活中的狂欢化主要表现在政治性的庆典与仪式上。

政治性庆典或仪式主要有两类：一类是将政治的诸观念与意识形态纳入已有的民间节庆活动中，或者说，用传统的民间节日形式来承载政治的内容，所谓“旧瓶装新酒”；一类是官方按照自己的意志创建一些新的节庆。

第一类政治庆典中，比较著名的是非洲东南部斯威士兰王国的印克瓦拉节，俄罗斯彼得大帝的愚人节，以及伊凡雷帝时代的一些节庆。印克瓦拉节所表述的是国王登基这一政治事件，它衬以农事活动这一民间节庆的大框架。按照麦克阿隆的描述，印克瓦拉节于夏至举行，夏至在那里是新年与旧年的交接点。印克瓦拉节由庆贺第一批果实收获开始，接着是祖先与神祇登场，然后是国王的登基。国王的登基有一个由边缘向中心趋进的过程。国王起始被秘藏在一个神圣的处所内，处于一种无名状态，身心疲弱。即使在荣登王位时，他也还处在完全脱冕的状态，身上只有一块遮羞布，随着仪式的发展，他渐次加冕。加冕的过程是一个受难的过程，比如，披上类似野鬼的服饰后，国王便开始发疯般地狂舞，身上用锋利的草叶编成的服装割开他的肌肤，他鲜血淋漓。此时，一群又一

群的庶民轮流上前通过舞蹈、手势与颂歌对他表示怜悯和悲叹,他们嘲弄他、指责他、辱骂他。最后以对国王力量和胜利的歌颂结束整个仪式。格鲁克曼认为,印克瓦拉节除了演示国王登基这一事件外,还象征着民族生活的强大的紧张状态:国王和国家反对人民,人民反对国王与国家,国王与庶民结成同盟反对与他争夺王位的同胞王子,等等。可以说,充斥整个印克瓦拉节的是严肃性与狂欢性的对立。

与印克瓦拉节作为一个特定的政治庆典而拥有特定的时空场所及规模不一样,伊凡雷帝政治生活中的狂欢化则要随意得多。伊凡雷帝是独裁统治的倡导者,他在同采邑封建主义斗争时,同古代采邑——世袭制的真理与神圣性斗争时,在破毁旧的政治体制与道德规范时,都采用了各种民间节庆形式,他通过假面化装等滑稽改编形式、等级重建形式,以及脱冕和贬低化形式来嘲笑旧真理和旧权力;他对圣愚(也叫癫僧)瓦西里推崇备至,还亲自为他扶柩下葬,并在克里姆林宫红场上建立圣瓦西里教堂。伊凡雷帝是一个狂欢化了的人,他具有深刻的矛盾性。巴赫金说,他既离不开教堂的钟声,也离不开小丑的铃铛声。他不仅在摧毁旧世界时采用了狂欢化手段,而且在构筑他的独裁王国时,也同样采用了狂欢化手段,他甚至在严谨肃穆的近卫军的外部组织中也引进了一些狂欢化因素,直至使用扫帚这样粗陋的标记,而其内部生活,如亚历山大府的宴饮生活,狂欢色彩更浓。这种狂欢统治在彼得大帝那里进一步强化。彼得大帝曾经试图将西方的愚人节移植到沙皇的宫廷生活中,试图将其合法化为官方节日,比如,为了娱乐宾客,彼得让人把 70 名侏儒送进宫中(其中大部分智力低下),在国宴上展示他们。愚人节的脱冕与滑稽的加

冕仪式还直接渗入国家生活中，比如滑稽的称号同现实的国家权力混合在一起。在这种背景下，人与人之间的交往出现了新的格局，成百上千的人参加歌舞演出，化装舞会，进剧院观看演出，参加外宾招待会，参加军队检阅及其他广场活动。这些活动打破了莫斯科罗斯时代由那些清规戒律所造成的社会各阶层间的隔绝状态。罗斯时代无缘走进贵族圈子的人，现在能涉足各种庄重的场合，整个社会弥漫着浓浓的人情味。彼得大帝拆毁了一个个壁垒森严的阶层、集团或圈子，使人们在无所约束中进行一种自由的交往，也就无法形成统一的俄罗斯文化风格。别尔嘉耶夫在论及这一点时说："彼得大帝身上的俄罗斯特点是简朴、粗野、讨厌礼仪、讨厌繁文缛节和礼节，具有自己特点的民主作风，热爱真理，热爱俄罗斯，同时在他这里也出现了自发的野蛮力量。"又说："彼得具有类似布尔什维克的特点，他是王位上的布尔什维克，他建立了小丑般的亵渎的教会队伍。"① 巴赫金也说，如果说，伊凡雷帝既离不开教堂的钟声，也离不开小丑的铃铛声，那么，彼得大帝则让小丑的铃铛声淹没了教堂的钟声，铃铛声在他听来就不只是大钟的声音了。

在现代政治中，一种突出的狂欢化现象表现为政治对竞技体育的介入。其中最典型者莫过于奥林匹克运动会。奥运会日益成为一种世界性的节日与庆典。麦克阿隆说，奥林匹克运动会从最广义的角度而言，是对最高的"全人类"身份所作的演示性及意识形态的祈求，五环旗，奥运会歌及圣火等成了世界大同的象征。各民族、地区与国家平等参与，友谊第

---

① 《俄罗斯思想》第 15 页，北京三联书店 1996 年版。

一，比赛第二，以团结促进和平。但现代的奥运会还有这么纯粹吗？它已质变为一种体育外交，衍生了一种额外的政治功能。体育成为架通不同政体、不同国家之间的桥梁，当体育以民间亲善大使的姿态促成政治上的对话与合作时，是符合促进人类和平团结的体育宗旨的，但现代体育本身的民间色彩日益淡化，甚至成为赤裸裸的体育政治。卡特当年抵制莫斯科奥运会以抗议苏联对阿富汗的入侵，天真地以为这是除了轰炸和派遣军队以外最有效的手段。体育成了政治家手中的一个筹码，对某一次国际赛事的参加与否，也成为政治家们讨价还价的资本；某一次国际赛事的胜利如四年一次的世界杯或欧洲杯足球赛，更是成为政治家们取悦民间的一种策略，全民放假，举国欢庆，当权者也与民同乐，赚取更多的民意与信誉。刚刚结束的2000年欧洲杯，法国夺得冠军，整个法国自然成了一片狂欢的海洋，法国总理若斯潘不失时机地在电视台发表讲话说："我们成了欧洲足坛新盟主，这对于法国得到欧盟主席国地位来说将是一个好的开始。"[①] 而南斯拉夫足球队在该届杯赛上受到的不公正待遇，让人不自觉地记起科索沃战争。一句话，竞技体育在当今社会似乎已成为各种政治力量角逐的另一个舞台。

与这种"旧瓶装新酒"式的政治庆典或仪式不同，人为制订的节庆则源于政治家们的好大喜功与浪漫的奇想。法国大革命期间，罗伯斯庇尔在他的闻名一时的"反无神论"演讲中，宣布了36个国定节庆日。这类节庆日大都基于立法行为，是政治家们的个人权力意志的体现。皮柏认为，这种人为的节

---

① 引自 http://sports.sina.com.cn 2000年7月3日。

日往往能指示一种特殊的对人的存在的诠释，它意味着，人凭借政治权力的操纵，能使他自己以及世界得救。而且，只要政治宣传得力，这种权力总可以哪怕是伪装地得到证明，使人为节庆维持一段较长的时期，并在表面的排场与声势上不逊于真正的民间的节日庆典。尤其当它与那些假艺术、娱乐、大场合及蓄意安排的幻象结合在一起，更能达到以假乱真的程度。当然，这种表面上的逼真只是一种形式上的抄袭，它的内在精神则与真正的民间节庆精神相悖。这一点突出表现在人为节庆的强制性上，凡是不愿参加这类节庆的人都要受到怀疑甚至迫害。政治强制、宣传恐吓与人为节日相始终，那些原本只有在自发自动下才有意义的行为，在这里被组织安排起来，成为有意展示当政者政治稳定性的举措。相对于民间节日而言，这类政治庆典是倒置的，自上而下的，长官意志是它的发生动机，它没有深广的民众基础，因此，失去了存在的根基，它的衰微不可避免。但是，这样的庆典过多，也会挤兑那些民间节庆，引发民间节庆自身的危机。在某种意义上，人为的政治庆典是反狂欢化的，或者说，狂欢化被关进了政治这一窄小的囚笼中，它最终可能窒息于政治的功利与实用性中。

日常生活与政治中的狂欢化情形如此，文学领域里的狂欢化情形又怎样呢？下一章我们重点讨论这一点。

第三章　狂欢化文学与狂欢化世界感受

文学的狂欢化是一种很古老的现象,它在古希腊罗马时期就已出现,那时,文学中狂欢化程度最高的是古代风雅喜剧以及庄谐体的整个领域。但是,古希腊罗马时期的狂欢化更多地还只具有日常生活的意义。只有在中世纪,狂欢化才成为一种自觉的文学行为。尤其在中世纪末期,民间的低俗形式开始越来越多地渗透到文学的上层与上层的文学中,民间谐谑的成分在文学中的比重越来越大,致使狂欢化文学与正宗文学之间的界限越来越模糊。在这一过程中,节日笑谑和课间创作起了很重要的作用。

中世纪,节日笑谑享有公认的合法化了的自由。在一些特定的时期,笑谑几乎没有什么禁区,它甚至能进入神圣的宗教场合,如复活节的笑、圣诞节的笑等。与此同时,课间创作也合法化,学校课间本来就是一块自由的乐土,寺院的学生,后来的大学生,课间总是实心实意地把一年来虔诚研究的东西,从《圣经》直到初级语法,全拿来加以嘲弄,加以滑稽的模拟,在沉闷的学习生活之余获得身心的放松。在节日和课间笑谑基础上,中世纪出现了大量的戏仿文学。这类文学与民间节庆谐谑形式有着血肉关系。特别是民间谐谑所具有的强大力量摧毁了不同体裁之间、各种封闭的思想体系之间、多种不同风格之间存在的一切壁垒,使人们从诸如“永恒的”、“稳

固的”、“绝对的”、“不可变更的”这样一些阴暗范畴中解放出来。到文艺复兴时期，狂欢化不再仅仅限于戏仿文学，它席卷了几乎所有的正宗文学体裁。正如狂欢节生活在此时达到顶峰一样，狂欢化在此时也达到了顶峰。但与狂欢节生活盛极而衰不一样，狂欢化在此时却获得了自身相对独立的品格，它在揖别狂欢节生活时，自身演变成了一种文学传统。从 17 世纪后期开始，文学的狂欢化受狂欢节生活的影响越来越小，而受已经狂欢化了的文学传统的影响却越来越大。由于狂欢化成了文学内部的一种自我更新的力量，所以，只要文学一日尚在，狂欢化就一日不会失去作用。

在巴赫金的语境中，狭义的狂欢化只针对文学领域而言，他说：“狂欢式转化为文学的语言，这就是我们所谓的狂欢化。”① 狂欢化与狂欢式密切相关，狂欢式是狂欢化的直接渊源。但是狂欢式本身并不构成文学现象，因为它还是一种生活，一种没有舞台、不分演员和观众的游艺生活，一种脱离了常轨的生活。那么，狂欢式生活及由此而来的狂欢化世界感受是如何进入文学并生成为一系列的文学事件的呢？巴赫金是从意识形态环境理论与长远时间角度来探讨这一问题的，他认为文学与狂欢节等民间生活有天然的渊源关系。

从人类文化整体这一宏观角度看，狂欢节生活及由此而来的狂欢化世界感受是一股强大的具有创造性的变革力量，它具有改造、变革甚至革命的活力，具有反对因循守旧、反对形式僵化的勃勃生机。这一生机与力量对人类文化几乎所有的方面都产生过影响。比如，狂欢节生活中使用的物品影响

① 《巴赫金全集》第五卷第 161 页，河北教育出版社 1998 年版。

了日常用品的制造、使用与禁忌；影响了空间艺术如雕塑、绘画的基本造型；狂欢节广场的节日游艺形式影响了后来的舞蹈、歌舞剧和戏剧等。此外，宗教生活、政治组织以及社会的乌托邦模式，均可在狂欢节生活中找到一些踪迹。尤其是狂欢式生活在长期的演进与发展过程中形成了一整套具有象征意义的具体的感性形式的语言。借助这种语言，狂欢式对文学产生了深远的影响。按照巴赫金的理解，这套具有象征意义的具体的感性形式的语言主要由狂欢化世界感受、狂欢节的主要仪式、狂欢式形象，以及狂欢节的笑和讽刺性模拟四部分构成。文学的狂欢化也主要在这四个方面展开：即(1)作家艺术思维的狂欢化；(2)作品世界的狂欢化；(3)人物形象的狂欢化；(4)体裁的狂欢化。本章拟重点考察(1)(2)(4)方面。我们先看作家艺术思维的狂欢化。

第一节　加冕脱冕：艺术思维的狂欢化

从文学发生的角度看，作家无疑是文学作品的直接来源，是他创作了他的作品，作家是作品之母。作家站在生活与作品的交界线上，他一方面对现实生活进行意识形态折射，另一方面对通过意识形态折射而获取的材料进行审美加工，创造出有别于“第一生活”(现实生活)的“第二生活”(艺术生活)。作家创作的这一特性决定了文学对现实生活的反映是中介的、能动的，而不是机械的、如镜取影式的。巴赫金说：“生活，作为一定的行为、事件或感受的总和，只有通过意识形态环境的棱镜的折射，只有赋予它具体的意识形态的内容，才能成为情节、本事、主题、母题。还没有经过意识形态折射的所谓原

生现实,是不可能进到文学的内容中去的。"[1] 因此,作家的意识形态视野及创作过程中的身心状态对文学创作的影响至关重要。狂欢式生活进入文学,对文学把握生活的方式与途径产生的巨大影响首先是通过作家的艺术思维来实现的。

艺术思维的狂欢化首先源于加冕脱冕这一狂欢节生活的内在结构。巴赫金说:"对文学的艺术思维产生异常巨大影响的,当然是加冕脱冕的仪式。"[2]在狂欢节生活里,加冕与脱冕是合二为一的双重仪式,加冕同时意味着脱冕,反之亦然。单纯的加冕或脱冕在狂欢节生活里没有任何意义,它们只能导致片面的静止或严肃的官方立场,或者蜕化为道德方面或社会政治方面的否定性揭露,成为丧失艺术性的单纯的政论。巴赫金认为,狂欢节是对交替本身或交替过程的庆贺,而不是对参与交替的东西的庆贺。因此,狂欢节中的一切都是相对的,不确定的,不可论定的。诸种特性具体表现在加冕脱冕这一结构中。加冕脱冕结构在一定程度上与文学艺术的基本精神相通,文学艺术的世界也是一个具有无穷生发性的不确定空间,它为作家自由虚构、大胆想象和能动创造提供了保障,也是读者民主式接受的前提。同一种生活在不同作家那里具有不同的意义与功能,同样,"一千个读者就有一千个哈姆雷特"。巴赫金说,狂欢化把一切表面上稳定的、已然成型的现成东西全给相对化了,并且以除旧布新的精神帮助作家进入人的内心深处,进入人与人关系的深层。这要求作家有敏锐的当下性视觉。就当下性视觉而言,陀思妥耶夫斯基无疑最典型。

陀思妥耶夫斯基敏锐的当下性视觉表现为:在别人只看

---

①② 《巴赫金全集》第二卷第128页,第165页,河北教育出版社1998年版。

到一种千篇一律事物的地方，他却能看到丰富多采。别人只看见一种思想的地方，他却能发现能感觉到两种思想——一分为二。别人只看到一种品格的地方，他却从中揭示出另一种相反品格的存在。一切看来平常的东西，在他的世界里变得复杂了，有了多种成分。在每一种声音里，他能听出两个相互争论的声音；在每一个表情里，他能看出消沉的神情，并立即准备变为另一种相反的表情。在每一个手势里，他同时能觉察到十足的信心与犹疑不决；在每一个现象上，他能感知存在着深刻的双重性和多种含义。陀思妥耶夫斯基好像时刻在捕捉这样的瞬间，在这个瞬间的横剖面上尽可能看出纷繁多样的事物，各显特色而穷形尽相。巴赫金说，陀思妥耶夫斯基具有一种天赋的才能，他常在推测：在特定的变化了的条件下，某一思想将会如何发展和行动，它的进一步发展变化可能采取哪些意想不到的方向。他还有意识地将各种各自分离的思想撮合在一起，促使它们对话交锋。

由于思想(或主人公对自己和世界的看法或自我意识)成了塑造主人公形象的主导因素，这就相应地要求一种全新的作者立场。这种新的作者立场引起了巴赫金的极大兴趣。1961 年下半年至 1962 年上半年间，巴赫金在对 1929 年的论陀思妥耶夫斯基一书作了重大的修订时，明确提出了作者立场问题，他将对话性引入作者的主动性中。他认为，对话的主动性不是针对死物或不会说话的材料，而是针对活生生的、有充分权利的他人意识。这是提问、激发、应答、赞同、反对等等的主动性。其主动的程度，并不逊于完成的、物化的、解释因果的、用非情理性的理由来取消、压倒他人声音的主动性。这种基于对话的主动性立场，使作家有可能形成区别于传统创

作的“艺术观照”。

巴赫金不只一次地将对话称为“艺术地认识人类世界的新形式”。他认为陀思妥耶夫斯基是这种新形式最成功的运用者，他用这种新形式创造了一个新的艺术世界。在传统小说视野里，陀思妥耶夫斯基的小说世界可以说是一片混乱，陀思妥耶夫斯基本人也一直被人误解，连托尔斯泰也不原谅他。这种情况的改观，全赖一批眼光独具的文艺批评家。恩格尔哈特是其中之一，他把陀思妥耶夫斯基的小说称作“思想小说”。在这种小说中，思想已不再是描述的原则，不是描绘的主旨，也不是描绘所得的结论，而是描绘的对象，思想本身成了作品的主人公。巴赫金在恩格尔哈特基础上进一步指出，不是思想成了主人公，而是思想着的人成了主人公，他有充分的自我意识和能动性，不再是听任作者随意摆布的无声的奴隶，不再是一种客体形象。这种新型的主人公具有独立的与作者平起平坐的他人意识，而不是可以纳入作者视野中完成的人。作为描绘的对象，思想着的人的思想不是体系的，现成的，而是形成着的，它是人身上的思想，是“人身上的人”，即自我意识。这种思想的形成通过对话来实现。对话实际上可以理解为思想的相互作用与交锋。

这种独特的“小说形象”，使作者与主人公的关系发生了实质性的变革：传统的那种作者对主人公的绝对权利，变成了两者之间平等的相互制约与同构的对话关系，作者只起一种主导作用，而不是决定作用。巴赫金认为，任何创作者都是再现事物本身的逻辑，他本人不创造也不能破坏这一逻辑。[①]

---

① 《巴赫金全集》第五卷第377页，河北教育出版社1998年版。

所谓"事物本身的逻辑"，在陀思妥耶夫斯基那里，就是人自身的"存在"及体现"存在"的交际行为。巴赫金正是从这一角度（对话交际）将陀思妥耶夫斯基的创作纳入自己的视野。

作为具有强烈文体意识的作家，陀思妥耶夫斯基对自己创作逻辑的理解带有更多的"诗学"意味。他能清醒地意识到，他发现的是一个全新的世界，是传统文学不曾触及的领域，这就是"人身上的人"。陀思妥耶夫斯基因此将自己的创作称为"最高意义上的现实主义"。他说："有人称我是心理学家，这不对，我只是最高意义上的现实主义者，也就是说，我描绘了人的内心深处的全部隐秘。"在《温顺的女性》一书的著者告白中，他对"最高意义上的现实主义"作了详尽的解释，他写道："现在来谈谈故事本身。我在标题中称它为'幻想的'，虽然我认为它是极度真实的。然而其中确实有幻想的成分，而且正是在故事的这种形式中。因此我觉得有必要事先作一点说明。"[①] 故事形式的"幻想成分"是指在叙述"客观事物"的真实故事的背后，仿佛有一个速记员，一个无处不在的速记员，将发生的事件原原本本地记录下来，"我所说的这故事中的幻想成分，指的就是这种有一个速记员把一切记录下来（然后我在记录上加工）的假设"。[②]幻想的速记员类似于隐含的作者。在创作过程中，借助这种形式上的幻想，作者得以进入人的最隐秘的内心深处。这种幻想使作者似乎获得了一种"治外法权"，他可以暂时摆脱现实的种种限制，在他的作品世界里自由行动。因此可以说，陀思妥耶夫斯基的"幻想成分"是一种叙述策略。既然是一种叙述策略，就不要指望它能触

---

①② 《陀思妥耶夫斯基选集·中短篇小说选》第597页，第598页。

及所描述对象作为本体所具有的本质，我们不能把陀思妥耶夫斯基所揭示的人物的心理奥秘等同于人的心理真实，给他冠以心理学家的名号。事实上，陀思妥耶夫斯基也反对这一称号。热衷于心理奥秘探索的陀思妥耶夫斯基却否定“最高意义上的现实主义”的关心人物的内心世界和心理现实。怎样来解释这一现象呢？也许巴赫金的“历史诗学”对我们会有一定的帮助。历史诗学的一个主要内容是从长远时间的角度来探讨作者的独特地位与功能的。

长远时间是巴赫金“大文化视野”的另一种表述。确实，如果将某个特定时期（小时间）内的特定现象纳入长远时间，它原来的形象就可能发生变化。因此，“属于小时间的现象，可以是纯粹反面的现象，只是叫人痛恨的现象；然而它到了大时间里就成了双重现象”。[①] 我们也应从这个角度来考察作家的艺术思维；这么做还基于这样一种考虑：“无私艺术家的最高典范，不向世界索取任何东西。”“任何创作者都是再现事物本身的逻辑，但不创造也不破坏这一逻辑。”这里实际上隐含着一个“艺术真实”的问题。怎样理解“艺术真实”？“最高意义上的现实主义”与“艺术真实”的关系如何？对这些问题的解答无疑有助于我们较好地把握陀思妥耶夫斯基艺术思维的双重性特征。

要回答这些问题，我们先将陀思妥耶夫斯基置于长远时间里看看他在何种意义上使用“现实主义”，特别是“最高意义上的”现实主义这一范畴。现实主义发展的历史是否能将陀思妥耶夫斯基容纳进来？如果能容纳进来，他在现实主义的

① 《巴赫金全集》第四卷第18页，河北教育出版社1998年版。

传统中，作了哪些有益的工作？一句话，在现实主义传统中，陀思妥耶夫斯基如何定位？

伊恩·P·瓦特认为，"现实主义"一词最早出现于 1835 年。当时，它作为一个美学范畴，是指伦勃朗绘画中"人的真实"。1856 年，一本叫《现实主义》的杂志在创刊号里首次将它作为文学术语来使用。起初，"现实主义"这一术语的用途是多种多样的，后来发生了围绕福楼拜及其后继者的"低级"题材和所谓的道德败坏的创作旨趣而起的争论，"现实主义"被简化为"理想主义"的反义词。[①] 瓦特认为，现实主义作为一种美学原则，其意义并不在于它所触及的生活本身的样式总是低级的下等人的生活，而在于它揭示这一生活的方法和原则，它关心的不是"是什么"，而是"怎么样"。在现实主义创作中，作家应立足于"个人经验真实"，作品所反映的生活应与个人经历的生活一致，真实是现实主义的生命。他认为，小说作为一种成熟的文体之所以兴起于 18 世纪，是因为个人经验的真实促成了小说对现实生活的关注。应该说，作为艺术创作原则的"真实"（个人经验的真实）成为衡量艺术创作成就高低的一般性准则，是人类认识自我的历史产物。它的哲学基础是："存在的一切都是特殊的。"这一命题早在 1713 年由爱尔兰哲学家伯克利正式提出，它直接针对亚理斯多德以至洛克以来的欧洲哲学所追求的一般性。继伯克利之后，苏格兰哲学家、法理学家卡姆斯勋爵强调想象的重要性。他说，像莎士比亚这类作家之所以有如此巨大的感染力，是因为他们描绘的每一件事物都是特殊的，正像在现实生活中一样。"存在的一切

---

① 参见《小说的兴起》第一章，三联书店 1992 年版。

都是特殊的"这一命题的出现还有其现实的时代背景，瓦特说："自文艺复兴时期以来，一种用个人经验取代集体传统作为现实的最高权威的仲裁者的趋势也正日益增长，这种转变似乎构成了小说兴起的总体文化背景的一个重要组成部分。"[①]

文学创作是对"个人经验"的客观再现，这影响了现实主义在其发展的第一阶段的"真实"观。由此我们也可以看出，作为现实主义创作最高原则，"真实"本身是相对的，它并不具有普适性，它是相对于作家的个人经验来说的，是作家的经验与对象之间的某种一致性。如果我们将这种真实性置于整体历史视野来看，其相对性会更明显。因为现实生活在变化发展，对现实生活的认识也必然要变化发展；同样，艺术描绘的对象及对它所作的描绘也在变化发展。艺术所追求的真实性当然也得变化发展。在某种意义上讲，真实的相对性正是其变化发展的具体体现。但是，不管真实的内涵如何变化，它本身作为一种创作理想却始终是有诱惑力的。即使单从作为一种文学传统的现实主义的自我演进来看，人们对真实性也有不同的理解。恩格斯在谈到 19 世纪批判现实主义时说，现实主义除了细节的真实外，"还要真实地再现典型环境中的典型人物"。"本质"真实曾经是作家们孜孜以求的东西；自然主义则试图以观察和实验的小说来取代纯想象的小说，追求所谓科学的真实或绝对的真实；而魔幻现实主义则将真实视为一种神奇的幻化印象或神奇的现实。此外，拉伯雷的怪诞现实主义则要在肉体的层面上恢复体制社会前人与世界、人与人

---

① 《小说的兴起》第 7 页，三联书店 1992 年版。

之间那种古老的毗邻关系,这种毗邻关系是他所理解的真实。可见,真实一直处于人言言殊的状态。诸此种种汇成了一场多声部的大合奏。这一大合奏的主题无疑是"本体论"。所谓"真实"以客观存在的某种东西为前提,对它的认识与描写要符合它应有的样子,否则就是不真实。陀思妥耶夫斯基的"最高意义上的现实主义"对真实的理解是独特的,他构成了传统现实主义大合奏中的一个变音。

传统现实主义实质上是独白型现实主义,而陀思妥耶夫斯基的现实主义则是对话型的。他认为对话是揭示"人身上的人"的有效途径。当然,传统现实主义也描写人,描写人的心理世界,但他们常常是把人及其心理物化,无视人的自由和不可完成性,以及那种特殊的不确定性。这种真实在陀思妥耶夫斯基看来恰恰是最不真实的。在他看来,首先,人不是一种纯粹的客体,不是仅供作者背后观察的"无语之物"或死的存在,而是一种主体性存在,他有意识与自我意识,任何对他的背后观察与缺席描绘都不完全。这种不可背后观察与缺席描绘的人才是"最高意义的现实主义"所要描写的对象;其次,也是最重要的,陀思妥耶夫斯基由这种有充分主体性的个体存在进而发现了一个全新的世界,一个和谐的唯一而统一的世界。这个世界不忽视个体存在,不以全体与一般来抹杀个体存在的价值,相反,在这个世界里,整体的价值建立在个体价值之上,没有个体价值,整体价值也就失去存在的基础。个体与整体之间的这种互补关系,构成陀思妥耶夫斯基观察世界的一种原则立场。在这个世界里,没有谁能说占有绝对优势或权威的地位,这里不存在所谓的制高点。在这里,众多的地位平等的意识连同它们各自的世界,结合成一个统一体,而

相互间不发生融合。这就是陀思妥耶夫斯基所理解的“艺术真实”。对世界的这种理解必然影响作家对世界把握的具体方式,必然影响他的艺术思维。陀思妥耶夫斯基敏锐的当下性视觉即根源于此。

要达到这种真实,就要求作者用完全特殊的方法来结识和刻画他的主人公,即把作者对主人公的确定的最终的评价变成主人公自我意识的一个内容。为此陀思妥耶夫斯基总是把主人公的思想摆到进行对话交锋的不同意识的边缘上,总让自己的主人公承受特殊的精神折磨,逼他把达到极度紧张的自我意识说出来。这样,在陀思妥耶夫斯基的眼里世界总是处在加冕脱冕的边缘状态。巴赫金说,心灵的自由,心灵的不可完成性,以及那种特殊的不确定性,最终导致了陀思妥耶夫斯基主要描写对象的无结局性。“因为他描写人,一向是写人处于最后结局的门坎上,写人处于心灵危机的时刻和不能完结也不可意料的心灵变故的时刻。”①

艺术思维的狂欢化可以说是狂欢式中加冕脱冕结构向作家创作心理的内投,它使作家对边缘性情境,对具有无穷生发性的瞬间有一种超出常人的敏感。除了加冕脱冕这一狂欢化结构外,狂欢化思维形成的另一个来源,是狂欢式人物形象。

狂欢式的形象同样具有双重性。这一点,我们在分析小丑、骗子、傻瓜形象时有所论及。这些形象都是合二为一的,他们结合着庄与谐、正与邪、嬗变与危机两个极端:加冕意味着脱冕(开心国王形象),赞美意味着辱骂(广场语言形象),死亡意味着诞生(妊娠死亡形象),大智若愚(傻瓜形象),等等。

---

① 《巴赫金全集》第五卷第80页,河北教育出版社1998年版。

巴赫金认为,对狂欢化艺术思维来说,非常典型的是成对的形象:或是相互对立(高与低,粗与细等),或是相近相似(同貌与孪生);此外还有物品反用,如反穿衣服(里朝外),裤子套到头上,器具当头饰,家庭炊具当武器,等等。这些形象的出现源于人们观察世界的双重视角,双重视角早在初民时代就已形成。后来在民间笑谑文化中依然保存着,艺术思维的狂欢化与民间笑谑文化的熏陶分不开。狂欢化文学的作者几乎都是民间笑谑文化的爱好者,比如果戈理和拉伯雷。

果戈理是一个典型的双重性作家。普希金说"果戈理是个快活的忧郁者"。别林斯基用"含泪的笑"来界定果戈理式的幽默。阿克萨科夫说:"许多没有亲身接触过果戈理的读者可能会感到很奇怪。这个使全俄国开怀大笑的艺术家竟是一个性情最严肃、思想最认真的人;这个那么一针见血、不留情面地惩罚人类卑污品格的人竟是一个脾气最温和、能毫无恚恨地忍受各种攻讦和侮辱的人。"[①] 柯罗连科在探讨果戈理的幽默艺术时也说:"果戈理象壮士歌中的英雄似的,站在两条不同道路的交叉路口上。"[②]这种双重性早在作家童年生活中就已有所表现:他有时非常快活、机智,出色地扮演剧中人物,有时又忧郁绝望,让人猜不透。这种反复无常的情绪状态后来渗进了他的艺术思维,并最终延伸到他的作品中。除了他天生的气质及病弱的体质外,家庭环境的影响也很重要,小时候,他从老祖母那里常听到古哥萨克歌谣,母亲也常给他讲宗教报应故事。他父亲的影响尤其不可忽视。果戈理的父亲是个讲故事的能手,他善于在日常生活中捕捉人们可笑的特

---

①② 《果戈理评论集》第209页,第236页,复旦大学出版社1993年版。

点，用轻松幽默的语言对别人进行善意的取笑，用各种笑话逗客人们开心；此外，他还能随意地写一些轻松谐剧，剧中人物都是些可笑的乌克兰鬼怪，穿着长衫的教堂执事，笨手笨脚的男仆，狡猾的农村少妇，等等，这些民间文学中最常见的人物形象所特有的诙谐精神通过父亲的故事深深植于果戈理的脑海，也影响了他后来的文学创作。巴赫金对果戈理的研究也是从民间文化的影响这一角度来着手的，他将果戈理的创作纳入民间节日之笑、广场滑稽之笑、宗教学校学生之笑、饮宴之笑这一民间诙谐文化传统中。他说："果戈理的笑谑问题，只有在研究民间笑文化的基础上才能正确提出和解决。"[①]并具体分析了他作品中怪诞现实主义的三个主要来源：一个是口头来源，如滑稽故事，笑话，幽默小品，讽拟语法，父亲给他的影响大抵属于这一类；一个是书面来源；第三是对怪诞现实主义作品有意识的借鉴，其中纳列日内和拉伯雷的的影响更为明显。巴赫金认为，果戈理与拉伯雷之间的师承关系比较明显。

拉伯雷也是一个典型的狂欢化作家。他的创作旨在破坏官方所编造的时代及其事件的那种美好图景，要用新的视角来重新打量它，消解它。这一视角就是民间笑谑。拉伯雷对笑谑的把握一方面与中世纪和文艺复兴时期全面的狂欢化生活有关，另一方面，伊拉斯谟的影响也不可忽视。伊拉斯谟，《愚人颂》的作者，是马丁·路德同时代的人文主义者，他一生充满矛盾，既勇敢又怯弱，既勇于进取，关键时刻又优柔寡断；精神上富有斗争性，感情上却放荡不羁；作为文人他相当自

① 《巴赫金全集》第四卷第18页，河北教育出版社1998年版

负,一旦越出这个范围便十分谦恭。茨威格说:“伊拉斯谟实质上是一个现代人,但同时他又超越各个时代……这是因为他的灵魂是由许多层面组成,每一个层面都包含着一种不同的才能,合起来就是他全部的才智,但却未能构成一个统一体。”[①] 他的幽默包含着嘲讽,或者说他的嘲讽总是裹着幽默的外衣。他的《愚人颂》通篇都贯穿着一种轻轻松松、说说笑笑的谐谑格调,他用一种绝妙的伪装使自己真实的想法滴水不漏,既认认真真,又嘻嘻哈哈;既实事求是,又夸夸其谈;既有博大精深的学问,也有顽皮调侃的胡言。这部貌似闹剧的谐谑作品其实是戴着狂欢作乐的假面。这种创作方法对拉伯雷的《巨人传》有直接的影响。可以说,伊拉斯谟是拉伯雷的精神导师,孤寂晚境中的伊拉斯谟曾收到年轻的拉伯雷的来信,信中说:“我所做的一切,我的全部成就,都应归功于你。我若不知图报,岂不成了人所不齿的忘恩负义之徒。”[②] 相对于伊拉斯谟的影响而言,拉伯雷的民间生活经历意义更大。

拉伯雷非常熟悉他那个时代的广场生活。他早年在丰特奈-勒孔特的考尔德里艾派的修道院里研习人文主义文化和希腊语,同时也开始着手研究集市广场独特的文化和语言。那时,丰特奈-勒孔特的集市闻名全法国,每年有3次大的集市,吸引了法国各地甚至其他国家的商贩与顾客,盛极一时。集市也是那些小贩和无业游民的聚居地。拉伯雷对这种民间集市广场的生活可谓耳濡目染。此后,他又经常随主教热奥弗瓦·德·埃斯迪萨克在普瓦图省四处游历,观察过圣玛克桑的集市和著名的尼奥尔集市。在此期间,他还接触了广场的

①② 《一个古老的梦》第40页,第134页,辽宁教育出版社1998年版。

戏剧表演,这种表演包括神秘剧、道德剧和闹剧。他三十多岁时迷上了医学,到蒙比利埃大学医学院学医,毕业后,以行医的名义在各地游历,观察下层人的生活。在拉伯雷的创作中,我们还得提及课间创作这一戏仿文学形式。在拉伯雷的时代,课间创作已上升到正宗文学的地位,这种文学形式直接与广场娱乐相联系。据说,拉伯雷是这种活动的积极参与者,在蒙比利埃大学学医时,他就为此写过一系列的笑话、悲喜剧、逗乐的辩论文章、滑稽的速写小品等。这一切对他的民间性艺术思维无疑是一种有益的操练。

任何时候,独创都会是作家的艺术追求。独创可以是一个新的创作领域的发现,也可以只是一种新视角的择取,透过这一视角,原来习以为常的东西也许会彻底地倒过来。陀思妥耶夫斯基、果戈理、拉伯雷等人的创新大抵属于后一类,他们旨在恢复古老的民间文化传统,以抗击官方文化有意识建立起来的片面的、独白型的文学秩序,使文学的根更深地扎进民间这块肥沃的土壤。当然,这种抗击可能是不自觉的,只是出于一种艺术的良知或文学的感悟。他们艺术思维的狂欢化也并不一定是出于挑战传统或官方的需要,而是与他们成长生活的环境有关,与他们对文学生存现状的理解有关,也与他们与民间有难以割舍的情缘有关,他们的所作所为带有自发的特征。作为理论家的巴赫金对他们的工作及其意义有清醒的认识。如果说,陀思妥耶夫斯基、果戈理和拉伯雷是天生的建筑师,那么,巴赫金就是天生的解构家,他出色地充当了他们文学行为的诠释者和代言人。巴赫金的传记作者凯特琳娜·克拉克因此不无道理地将巴赫金视为陀思妥耶夫斯基的同貌人。巴赫金对陀思妥耶夫斯基和拉伯雷所作的阐释很自然地

让我们想起他在20年代说的一段话:"文学通常不是从认识系统和时代精神的系统中,不是从固定的意识形态系统中获得文学的这些伦理的、认识的和别的内容的(只有古典主义在某种程度上才是这样做的),而是直接从认识时代精神及其意识形态的活生生的形成过程本身取得它们的。正因为这样,文学才经常地预见到哲学的和伦理学的意识形态要素,虽然采取的是一种不发达的、未经论证的、直观的形式。文学家善于深入到形成和构成它们的社会实验室本身中去。艺术家对正在产生和形成的意识形态问题有敏锐的听觉。"① 其实,对艺术家把握世界的那种不发达的、未经论证的、直观的形式的准确阐释,也能见出一个理论家同样的敏锐与深刻。

第二节　讽刺性摹拟:文学体裁的狂欢化

除了作家艺术思维的狂欢化外,文学体裁也能狂欢化。体裁的狂欢化大致有两种途径:一种是自发的,即狂欢化体裁内在地发育于狂欢式生活,狂欢式生活中的一些小型的笑谑体裁经过融合渗透,形成一些大型的文学体裁;一种是人为的,即通过对一些现成的稳定甚至僵化的严肃体裁进行有意识的讽刺性摹拟,使原有体裁具有相对性进而狂欢化。

在体裁的狂欢化过程中,语言是中介。语言的使用是通过单个而具体的表述(话语行为)来实现的。但具体的表述总离不开历史的文化语境。历史文化语境通常以话题内容、语体风格和布局结构三种形式渗透到表述中,它们暗中作用于

---

① 《巴赫金全集》第二卷第127页,河北教育出版社1998年版。

具体表述。任何一种语言表述都会形成自己相对稳定的表述风格，拥有相对稳定的适用范围，并锤炼出自己相对稳定的表述类型，形成所谓的言语体裁。很多言语体裁实际上就已经是一种小型的文学事件。巴赫金把言语体裁分为两类：即简单类型和复杂类型。简单类型的言语体裁主要有日常对话的简短对白，日常的叙事和书信，简短标准的军事口令和详尽具体的命令，以及各种事务性文件和政论；复杂类型的言语体裁主要有长篇小说，戏剧，各种科学著述和大型政论体裁等。两者的关系是，复杂类型能直接将简单类型吸收进来，但被吸收进复杂体裁的简单体裁会相应地变形，功能发生变化，从而同真正的现实和真实的他人表述失去直接的联系。比如，长篇小说中的书信就不再是一个日常的交际事件，而成了一个文学事件，虚化成了长篇小说中的一个结构功能或修辞。不同言语体裁之间的这种相互转化，为言语体裁的狂欢化提供了可能的空间。我们先来看看体裁狂欢化的第一种途径：直接源于狂欢节生活的体裁狂欢化。

自发的体裁狂欢化源于狂欢节的广场语言。广场语言是一种典型的杂语，不同的语言意向，语体风格，不同的语言主体平等地相遇在一个开放自由的空间。因此，广场语言既是此情此境的，又是象征的，它是狂欢节诸形式如民间节日、庆贺、礼仪、游艺的有机部分。没有广场语言，狂欢节的发生与进行会不可思议。尤其在狂欢节游艺中，广场语言更是起组织的作用，起提示、联缀、规范的作用；同时，语言在狂欢节生活里还起一种象征作用，这主要表现在它指向游艺演出形式的地形学含义这一层面，比如，广场辱骂通常指向世界的下部，如大地、胯部和臀部等。这种作用后来在莎士比亚的悲剧

中仍占有很大的比重，尽管在戏剧后来的发展中，语言的这一地形象征指向作用有所减弱，但它并没有从中完全消失，而是作为一种天然的构素一直存在着。巴赫金以莎士比亚的几部悲剧为例，阐释了语言的这一地形学特色，他说："莎士比亚具有宇宙性，达到了极致，表现着地形观念；因此他的各种形象（就其本性而言具有地形学意义）能在舞台的地形空间里，在整个得到强调的空间里发挥出如此不同凡响的力量和勃勃生机。"又说："在莎士比亚的作品中，地形性话语形象和动作，分置于崇高的和卑微的（丑角）两类主人公和人物之间，有时分置在同一主人公从一个层面转到另一层面的不同状态之间。"[①] 比如哈姆雷特形象，他在假疯的状态中所看到的世界是从躯体下身着眼的，这种下身的形象在他的语言中又与留存的崇高的地形形象结合在一起。即使在地形形象这一层面上，莎士比亚悲剧语言的象征性也呈现出不同的差异：在崇高人物的语言中，多是宇宙地形含义的形象，如天空、大地、地狱、天堂、自然力等；而在丑角的语言中，多半是身体部位的形象，如脸面、屁股、吃喝拉撒等低级形象。随着悲剧形式进一步的发展，那种明显含有地形学含义的语言逐渐转化为程式性的套话，它的使用范围也日渐缩小，最终只能在小丑身上得以栖身。小丑与这种地形性语言是不可分割的联体。

当然，象征并非仅仅局限于广场语言。其实，狂欢节诸形式如节庆、礼仪、对神话传说的演绎、舞蹈动作都是一个个象征性的时空体，是一个个大型的象征符号。这种符号和时空体无论是以语言的形式（笑谑）还是以动作的形式（表演，宴

---

① 《巴赫金全集》第六卷第560，第571页，河北教育出版社1998年版。

乐)出现,均是一种摹拟活动,它们的构造在本质上与语言是相通的。比如通过游艺宴乐来象征性地表演黄金时代罗马农神节的历史与通过非官方语言来讲述这段历史,在本质上是一致的,它们都是一种象征性的传述,甚至还是戏剧性的演示。巴赫金说:所有狂欢节诸形式,以及狂欢节世界感受,都不是抽象的观念,而是"具体的感性思想,是以生活形式加以体验的,表现为游艺的、仪式的思想"。[①] 正因为它是具体感性的东西,才能够在形式方面,在体裁形成方面,给文学以巨大的影响。

广场语言的象征特性能使文学在体裁层面上得到狂欢化,因为象征是通过对语言能指所指结构的扭曲与变形来实现的,它解除了所指能指之间的约定俗成关系,使能指与所指在各自的一极上片面发育,并使它们在其后的相遇中充满偶然和随意性,或不确定性。象征的本体(所指)与喻体(能指)之间的这段距离犹如一个狂欢的广场,影响着言语体裁的生成,也影响着作家对世界的语言把握。

相对于作家思维的狂欢化而言,体裁的狂欢化对文学的影响更为直接。借助体裁,狂欢节仿佛转变成了文学。古希腊罗马时期的的风雅剧,庄谐体;罗马时代所有与农神节有关的讽刺性作品;中世纪的讽刺摹拟文学,宗教剧;文艺复兴时期几乎所有的作品,都是直接脱胎于狂欢式生活的狂欢化文学体裁。

狂欢节转变为狂欢化文学,成为文学发展中的一个确定的强大的支脉,这一过程主要是在体裁这一层面上展开的。

① 《巴赫金全集》第五卷第162页,河北教育出版社1998年版。

巴赫金说："转化为文学语言的狂欢节诸形式，成了艺术地把握生活的强大手段，成了一种特殊的语言，这个语言中的词语和形式具有异常巨大的象征性概括力量，换言之，就是向纵深概括的力量。"[①] 这种"特殊的语言"，是对语言学所说的狭义的语言的一种泛化理解，巴赫金在这里是指文学中狂欢化的言语体裁传统。为了掌握这一特殊的语言，作家就必须了解这一传统的所有环节，所有脉络。

文学体裁就其本质而言，它反映着较为稳定与持久的文学发展倾向，它浓缩着文学发展与演进的整个历史。它既有自己的运作机制，又有自己自然的逻辑。其运作机制是辩证的否定或扬弃。每一种体裁，总保留着一些正在消亡的因素，这些因素构成体裁客观的历史记忆，它又是滋生体裁新因素的温床，所以体裁总是处在临界的边缘状态，它既老又新，它过着现今的生活，却又沉迷在对过去的记忆里。体裁的逻辑也不是一种抽象的逻辑，体裁总是存在于具体的作品中，它的每一种新的变体，每一部新的作品，都会以某些因素充实丰富这个体裁，帮助它完善自己的"语言"。所以，巴赫金认为对体裁的历史探源有重要意义，这样既可深入准确地把握体裁的特点，又能理清体裁在传统与创新之间的关系。对体裁问题的思考，直接催生了巴赫金的"历史诗学"。

在历史诗学观念的支配下，巴赫金对文学体裁的生成作了历史的分析，他认为体裁狂欢化的源头在狂欢节诸形式。这些形式在 17 世纪上半期还相当鲜活，因为狂欢节还有存在的合法性；但到了 17 世纪下半期，狂欢节生活已基本上退出

① 《巴赫金全集》第五卷第 208 页，河北教育出版社 1998 年版。

现实生活，不再成为狂欢化文学的直接来源。这时，体裁的狂欢化只能从先前已经狂欢化了的文学那里寻找自己的源头。对先前已经狂欢化了的文学传统的模仿、套用或改编成为体裁狂欢化的另一种途径。

在文学的发展中，文学的传统一旦取代了狂欢节生活，体裁的作用和影响就凸显出来。巴赫金是用“体裁的客观记忆”和“自然逻辑”两个范畴来说明这一点的。他说：“体裁发展得越高级越复杂，它就会越清晰越全面地记着自己的过去。”即是说，体裁内部总是带着它从狂欢节时代就有的那种看待世界的眼光，时时不忘对过去生活的回望；体裁的发展，不仅不能抹杀那种与生俱来的特征，甚至还会强化它。“客观记忆”是体裁的内在逻辑（自然逻辑）所决定的。自然逻辑是体裁的基本构素，正是它决定了这一体裁与另一体裁的区别，使这一体裁不致被另一体裁所取代。对体裁“客观记忆”的推崇，使巴赫金对传记性材料的价值兴趣不大。这在他的陀思妥耶夫斯基研究中表现得比较明显。在对陀思妥耶夫斯基创作体裁所作的历史探源中，一向行文严谨的巴赫金，极有意味地一连用了六个表推测、表假定的修饰语，他说，陀思妥耶夫斯基“非常可能”读过某部作品，“可能”从某一作家的创作中找到了自己的创作思路；“或多或少”受过某一文学样式的影响，“多半”是熟悉某一时代的作品；“大概”还是通过某一作家与古希腊罗马的文学发生了联系等等。这一用词法在巴赫金的著述中，极为罕见。这从另一个方面说明，体裁“客观记忆”的力量是巨大的，它能穿过漫漫的历史长路和纷繁复杂的文学事实、凸显自己，它有不需要传记材料佐证的“硬度”。巴赫金说：“可以说，不是陀思妥耶夫斯基的主观记忆，而是他采用的这

一体裁本身的客观记忆，保存了古希腊罗马梅尼普体的特点。"[1] "所有这些相似，也可能是体裁自身的逻辑使然。"[2]

狂欢化体裁的"客观记忆"，主要表现为它对诞生时的那种狂欢节世界感受记忆犹新，它具有狂欢节生活的那种相对性，未完成性及天生的诙谐与亲昵，它对一切程式教条，一切官方的严肃及规范均施以蔑视与嘲弄，它赋予民众以广场般的自由与平等。所有这一切，都会对作家的创作视野产生影响，这种影响有时是自发完成的，作家本人并不一定意识得到。此时，体裁就显出自身的逻辑力量，它能使作家摆脱个人的局限，进入长远时间里。体裁对作家个人局限性的克服，实际上也是狂欢节世界感受对个体局限性的克服。不管作家对这一体裁的运用是有意识的还是无意识的，体裁都会迫使作家接受它的某些基本的规定性，接受它所衍生出的某些新东西。我们可以通过果戈理这一个案，对作家与体裁的关系作一说明。

果戈理是19世纪俄罗斯的讽刺艺术大师，他的讽刺艺术深深根植于民间笑谑诸体裁，民间笑谑已渗透到他的语言中。他的语言是一种特殊的亲昵化的语言。借助这种语言，如姿态、手势、表情、语词等，他创造了一种亲昵戏谑的语体风格。爱抚、谩骂、打情骂俏、自我吹捧、嘲弄、调侃在他的作品里处处可见。比如，《狄康卡近乡夜话》前言，就是用一种与读者非常亲昵调侃的语气；讲述者养蜂人鲁德·潘柯自谦的口吻中时时透露出一种见多识广的优越感，他的话充满了自嘲和笑谑。序言开头就是一段对他人话语的滑稽性模仿："这是什么奇怪

①②《巴赫金全集》第五卷第160页，第188页，河北教育出版社1998年版。

可笑的东西:狄康卡村近乡夜话?这算是什么夜话?并且是一个养蜂人投到世上来的!老天爷保佑!仿佛把鹅毛拔掉做鹅毛笔,把破布做成纸张还不够尽兴似的,仿佛各种各样的人把墨水涂污手指还涂得不够多似的!居然一个养蜂人也想学起别人的榜样来了!怪不得现在印成的纸张这么多,一时都想不出用它来包什么东西好了。"[①] 又比如,《死魂灵》(第二卷)的语言,利用绰号将捧与骂结合起来(城市名"狗屁光荣")。果戈理对语言的运用有着浓厚的民间笑谑文化的意蕴,他不仅能运用许多不见经传的言语材料,甚至打算出版一本自己编的《俄语释义词典》。他写道:"我特别觉得要有这么一本词典,因为在我们社会里那种远离乡土和民众精神的异样生活中,固有的俄语词本来的意义都被歪曲了,有些被强加了别的意义,有些则全被忘记了。"

尽管在语言方面,果戈理能将自己自觉地置于民间谐谑这一长远的时间里,但在体裁方面,他并没有意识到自己的创作与传统笑谑体裁之间的深远联系。所以,当他在 19 世纪官方严肃文化语境中,屡遭误解、批评甚至攻击时,他不得不用官方的价值标准为自己辩解。在《剧院散场》里,果戈理说:"为什么我心里这么悲苦?""因为谁都没有在我的戏剧中发现一个真诚的脸孔","这个真诚的脸孔就是笑","笑是美好的。有许多东西如果赤裸裸展现出来,是会令人气恼的;然而如果有笑的力量来支持,便会给人的心理上带来平和……可是人们听不出这种笑的强大威力。世人只是说,可笑的全是低下的;只有用严厉而激昂的语调说出来,才能称得起是高尚的。"

---

① 《果戈理小说选》第 3 页,人民文学出版社 1996 年版。

他试图将自己的创作纳入官方的价值体系中。他的这种迁就，无疑降低了、局限了他那作品迸发出来的巨大的改造力量。当然，果戈理作品所具有的客观效果并不因他的辩解而有所减损。作为文论家的果戈理，没有超出他的时代，但作为作家的果戈理，则远远走在了他的时代前面。这一切在很大程度上应归因于他的体裁所属的传统，这种体裁传统使他超越了自己的时代，与"大时间"或"长远时间"联系了起来。

体裁所具有的超时代超个体的特性，是它"自身逻辑"客观性的表现。不论是谁，也不论是他自觉还是不自觉地选择了这一体裁，都必然会被纳入到一个超越自己与时代的长远时间里，作家本人也会在其中得以净化或提升。这几乎是一个普遍的规律。巴赫金由果戈理的讽刺推及到一般作家的创作，他说："讽刺与民间讽刺笑谑的联系，在它发展的所有时代里都有着特殊重要的意义，文艺复兴时代的伟大讽刺作家（拉伯雷，塞万提斯）克服了阶级局限性，不仅对垂死的封建制度，而且对年轻的资本主义制度作出了深刻的批判。"[①] 为什么会这样？原因在于体裁的狂欢化赋予了作家观察世界的民间的底层视角，或者一种相对性视角。作家因此分有了狂欢节在其生存历史上争得的"治外法权"，他可以超越既定的价值规范与官方钦定的意识形态视野，按照生活自身的规律与体裁的逻辑来反映生活。作家的"治外法权"即创作的自由，这是欧洲文学史上一个相当有趣的话题。从直观层面来看，它是作家争取话语权的一种策略。文学既不是其他意识形态的简单附庸和传播者，也不是对现实存在本身和生活本身的直

---

① 《巴赫金全集》第四卷第43页，河北教育出版社1998年版。

接反映。它具有自身的独立性和独特性,因此对作家及其创作也应该有一种相应的认可与接受尺度。在这种意义上,作家的"治外法权"恰恰构成对社会政治压力如书报检查制度的一种反讽;更重要的是,治外法权还是一种力量与视角,是一种与狂欢化体裁共生的世界感受,它使作者在自己的时代获得了这一时代禁止的"话语权",从而使创作能在充满禁令的官方世界里游刃有余。其实,"治外法权"更是一种境界。具体到文学创作上,治外法权给了"虚构"以绝对的自由。

在论拉伯雷一书中,巴赫金曾对体裁的这种治外法权作过剖析。他以法国的《绿荫下的游戏》为例,说该戏剧利用狂欢节这一大的结构框架,使那种超出生活常规的权利,那种大胆地对一切官方事物和神圣事物进行的嘲弄与抨击,几乎到了无所顾忌的地步。这一戏剧又借用了"愚蠢"这一母题(傻瓜、疯子和弄臣),愚蠢享有免于惩处的"治外法权",因为他摆脱了这个世界(即官方世界)所有私人的利益、标准和价值。巴赫金指出:"它们(愚蠢——引者注)给予作者表现非官方题材的权利,尤其是给予他对世界持一种非官方观点的权利。"[1] 治外法权类似于中世纪教会治下的"赦免权",它能使作者在触犯禁条时免受惩罚。但巴赫金也强调,不能把治外法权仅仅当作应对书报检查制度的一种外在的策略,一种迫不得已才接受的"伊索式寓言",而应把它当作一种权利,一种根植于狂欢节生活的历史权利;把它当作一种传统,一种悠久的狂欢化文学传统,它由广大民众在数千年的创作中造就。他说:"其实在上千年里人民一直在利用着节日诙谐形象的权

① 《巴赫金全集》第六卷第 304 页,河北教育出版社 1998 年版。

利和自由，去表达自己深刻的批判态度、自己对官方真理的不信任和自己更好的愿望跟意向，可以说，自由与其说是这些形象的外在权利，不如说是它们的内在内容。"[①]

前面说过，狂欢节生活在17世纪后半期衰落后，体裁的狂欢化失去了它现实的生活来源，它转而开始对已经狂欢化了的文学大规模地模仿。由对生活的反映到对文学自身有意识的模仿，文学体裁走上了人为狂欢化之路。当然，人为的狂欢化不是从17世纪才开始的，它在古希腊罗马时代就开始了。在这一过程中，讽刺性摹拟起了很重要的作用。

讽刺性摹拟当然不仅仅局限在体裁的狂欢化范围内。它其实是一种很常见的话语形式。所谓讽刺性摹拟，就是指对某一现成的确定的对象进行戏仿或笑谑，以取消它的唯一性和自足性，使它相对化。讽刺性摹拟是一种来自外部的力量，它能给因日益封闭自守而渐趋僵化的对象注入活力，使它具有强烈的当下性和现代感。这一点，对体裁的狂欢化尤为重要，因为体裁的发展与演进通常是平和的，静态的，是主线因果的，讽刺性摹拟的介入则打乱了这种按部就班新陈代谢的模式，使现成的体裁突然间"翻了个"，显出它的双重性。因此，讽刺性摹拟是一切狂欢化了的体裁不可分割的成分。"单一的体裁（如史诗、悲剧）本能地同讽刺性摹拟格格不入，而狂欢化了的体裁则相反，本能地蕴含着讽刺性摹拟。"[②]

对现成体裁的讽刺性摹拟，并不是单纯地否定所摹拟的体裁，而是要促成它的更新，因为讽刺性摹拟与狂欢节的世界感

---

① 《巴赫金全集》第六卷第312页，河北教育出版社1998年版。

② 《巴赫金全集》第五卷第167页，河北教育出版社1998年版。

受紧密相联,也与狂欢节生活的精神相通。在这种意义上,讽刺性摹拟成了体裁发展与演进的手段。巴赫金说:“讽刺的发展史不是某种体裁的发展史,讽刺牵涉到所有的体裁,而且是在体裁发展的最关键时刻。”① 讽刺之所以能改造与更新传统体裁,是因为讽刺总是基于当下情境,它具有鲜明的现实针对性,政治上和思想上的迫切性。它能借助模仿取笑和滑稽谐戏,使体裁摆脱趣味索然的格式与那些过时而毫无意义的传统成分。当讽刺还是一种人生态度时,它还不具备改造体裁的能力。它本身也要积淀成一种文体形式,如罗马讽刺、梅尼普讽刺,以及其他的民间小型体裁。借助这些文体形式,讽刺就逐渐转化为讽拟体。巴赫金认为,历史上,讽刺与讽拟这两个概念密不可分:一切重要的讽拟,都总具有讽刺性;而一切重要的讽刺,又总与讽拟和谑戏过时的体裁、风格和语言结合在一起。通常,讽刺是主体的一种态度,而讽拟,则隐含了一个客体或对象,通过对这一客体或对象进行摹拟来达到讽刺的目的。可见,讽拟往往是间接的,它常常是正话反说或反话正说,说者的意向与话语本身的意义并不契合无间,而是有距离的。正是这种距离,使讽拟产生了多种意向,讽拟的双重性就产生在这一背景下。讽刺性摹拟导致体裁的狂欢化类似于长篇小说中语言的讽拟体类型。我们先来看一个语言片断:

> 老村长罗伯死了。他是一个老贫农,老土改根子,还是一个略微有点模糊含混的老红军,当然得有一个像样的葬礼。本义(人名,村书记——引者注)

---

① 《巴赫金全集》第四卷第20页,河北教育出版社1998年版。

> 在追悼大会上代表党支部沉痛地说:"金猴奋起千钧棒,玉宇澄清万里埃。四海翻腾云水怒,五洲震荡风雷激。在全县人民大学毛泽东哲学思想的热潮中,在全国革命生产一片大好形势下,在上级党组织的英明领导和亲切关怀下,在我们大队全面落实公社党代会一系列战略部署的热潮中,我们的罗兴玉同志被疯狗咬了……"①

这是作者借本义书记之口对曾经通行一时的"文革"话语的讽刺性摹拟。这种摹拟之所以令人发笑,是因为该语言的具体语境已发生了很大的变化:首先,"我们的罗兴玉同志被疯狗咬了"之前的语言是官方的"社论"语言,一般只用在官方权威莅临的庄严场合,是一种官方或准官方声音,而本义却将它用在了罗伯村长这一小人物的追悼会上,将官方语言脱冕了;其次,时代这一大语境也发生了变化,长篇小说《马桥词典》的接受群已走出了"文革"年代,那时的荒谬与虚伪已为人们所认清,所以当它以一本正经的姿态再次出现时,其装腔作势就难免给人以一种滑稽感。不仅我们,就连参加罗伯追悼会的人们也已不习惯本义的表达方式。作者通过他们的反应暗示时代已发生了变化。这样,同一种表达方式,在文革年代很正常,也很庄重,但在《马桥词典》中,就显得唐突可笑了。作者在套用这种说话风格时,赋予了它一种相反的意向,作者的话外音与主人公本义的声音发生了冲突,并迫使本义的声音服务于完全相反的目的(作者的滑稽模仿)。由于作者的语

---

① 韩少功《马桥词典》第261页,作家出版社1997年版。

言意向与被模拟的语言的意向分道扬镳,语言实际上就成了两种声音斗争的舞台。这是一种典型的讽拟体语言。巴赫金说,讽拟体里不可能出现不同声音融为一体的现象。不同的声音不仅各自独立,相互间保持着距离;它们更是相互敌视、相互对立的。[①]。他又说,当讽刺性摹拟自成目的,即它不是直接进入现实生活中,不是作为一个日常的语言事件,而是作为一个文学事件出现时,讽刺性摹拟就可能转到体裁层面。体裁的讽刺性摹拟可以说是讽拟体语言的扩大与深化,它们在本质上是相通的。

与自发的体裁狂欢化一样,体裁的讽刺性摹拟在文艺复兴时期之前同狂欢节世界感受有着血肉联系。尽管到十七世纪下半期时,这种联系被完全割断,但寓于其间的狂欢节精神却绵延不绝。这也决定了讽刺性摹拟的体裁狂欢化同样享有"治外法权"。对"治外法权"的强调构成巴赫金体裁狂欢化理论的主导精神。他将作家的创作自由不仅仅视作一种策略,一种体裁形式表面的拒绝规范,而是将它视为观察世界、感受世界的那种大无畏精神。这种大无畏精神及其语言形式或形象给予了新的世界观以最为丰富的积极内容。可以说,作者从体裁上获得的"治外法权",是民间节日诸形式外部自由与内部自由的结合体。巴赫金说:"民间——节日形式的外部自由是跟这些形式的内部自由,跟它们全部积极的世界观内容不可分割的,这些形式提供了一个观察世界的新的积极的角度,同时也提供了不受惩罚地表达它的权利。"[②] 巴赫金的这

---

① 参见《巴赫金全集》第五卷第 257 页,河北教育出版社 1998 年版。

② 《巴赫金全集》第六卷第 314 页,河北教育出版社 1998 年版。

段话实质上概括了狂欢化体裁三种主要的功能：

(1)赋予作家观察世界的双重视角，尤其是一种底层的民间视角。

(2)赋予作者广泛参与社会的权利，包括对官方世界的批判权利，他拥有充分的话语权。

(3)促成作家创作思维的狂欢化。与作家艺术思维的狂欢化构成一种互动关系，二者彼此助成。

体裁的狂欢化形成了欧洲文学史上一个充满活力和革新精神的传统，形成了一系列"优势体裁"。所谓"优势体裁"，是指一种原型体裁。它有一种强大的自指能力，能将作家对体裁的关注与择取不知不觉地引向自己。这类"优势体裁"主要有：梦幻(以及它所构成的虚拟的、幻想的乌托邦世界)；时疫(以及它所揭露的深层的非人性的世界，它所带来的等级、规范、价值的瓦解与破坏)；死亡(以及它所带来的真正的绝对的平等，加冕和脱冕，颠倒的反向世界)；神魔(以及它的反常的、破坏的、消解一切的绝对的力量)等；此外还有一系列以小丑、傻瓜、骗子、流浪汉、海盗、罪犯形象所构成的庞大的法外力量。这些"优势体裁"使作家在运用它时，拥有它的外在形式和内在内容的双重自由，从而得以超出自身的局限，融入一个更长远的时间和更巨大的传统中。

我们以薄迦丘《十日谈》中的"黑死病"(时疫)为例，对优势体裁的这些功能(使作家享有"治外法权")作一简单分析。

薄迦丘是欧洲文学史上最早自觉意识到创作自由(或治外法权)这一问题的作家之一。他的创作就是要为语言和形象的坦率及非官方性创造必要的条件。为此，他选择了"黑死病"来作整个小说的结构框架。黑死病导致了三种不同的生

活态度：与人隔绝，克制自爱，出逃和纵乐狂欢。其中纵乐狂欢成了一种主导的生活方式。“他们说只有开怀吃喝，自找快活，尽量满足自己的欲望，纵情玩笑，才是对付疫病的灵丹妙方。他们说到做到，尽量付诸实现，日以继夜地从一家酒店转道另一家，肆无忌惮地纵酒狂饮，兴之所至，甚至闯进别人家里为所欲为。”[①] 这种纵欲的生活源于佛罗伦萨极为严重的鼠疫，人们感到身家难保，无暇顾及令人敬畏的法律和天条的权威，他们无法可依，爱怎么干就怎么干。鼠疫中的人实际上生活在生与死的边缘，对自身的无法把握使他们既能率性而活，也能坦率地说出生活的一切真相，体制社会对他们失去了规约性，他们活在现成的体制社会之外，仿佛获得了赦免权。《十日谈》里的故事大都取自于中世纪的民间传说、拉丁故事和东方寓言。这些故事，在薄迦丘时代，不为官方文学所接受，在既存的文学秩序中没有地位。薄迦丘说：“我书中的故事不是在教堂里讲的：在教堂内当然要怀着崇敬的心情，使用圣洁的语言（尽管《圣经》故事里也有不少情节和我说的相似）；不是在哲学家的经院里讲的，经院里当然要求严肃认真；不是教士和哲学家之间的谈话而是在花园里和消遣游乐的场所，在年轻人之间讲的。”[②] 薄迦丘将自己的叙述视点放在一个相当特殊地点（类似于广场的乡间），择取了一个相当特殊的事件（时疫），他因此获得了一种格外坦率与放肆的权利。

作为一种生活现象的“黑死病”，消解了当时的一切法律，甚至包括上帝的法律。而作为叙事框架的“黑死病”，则消解

① 《十日谈》第 11 页，人民文学出版社 1999 年版。
② 《十日谈》第 721 页，人民文学出版社 1999 年版。

了限制作者创作自由的文坛“律令”,它给了讲故事的人一个“随心所欲”的话语空间,也给了作者一个同样的空间。在道德的法庭里(道德作为一种官方或非官方的力量毕竟渗透着社会的各个方面)为作者争得了话语的“治外法权”。黑死病所具有的体裁意义后来进一步被人们引申,转化,出现了许多变体。这些变体的一个共同点是,崇尚边缘叙事。这一点在陀思妥耶夫斯基作品中很典型,他的人物大多活在死亡的边缘,在死亡意识的笼罩下,进行灵魂的拷问。

如果说,薄迦丘的叙事还需要一个外在的框架来掩饰的话,那么,稍后的乔叟则对这种表面的外在的自由兴趣不大。在他那里,作家的治外法权,是以艺术“真实性”形态出现的,艺术真实性被视为艺术本身固有的一种“特权”。《坎特伯雷故事》采用的是传统的“套叠式”结构,它以三十余人去坎特伯雷朝圣为大框架,再套以各人所讲的小故事。这些故事有许多来自民间,如商人故事中的春月与达米恩(春月的老丈夫冬月的侍从)通奸;法庭差役故事中的游方僧与教士被一农夫的“屁”戏弄;磨坊主所讲的学士阿伯沙龙吻女人的屁股等,这些民间故事大多下流猥亵。它们之所以能以文字的形式面世,是因为那时人们能认可艺术的“真实性”,既然是真实的,自然就说得,“说话是行为的兄弟”。这样作家就获得了一种特权,将不同阶层的语言,尤其是曾经被认为是粗俗、野蛮的下等阶层的语言提升到神圣的、崇高的文学层面。《坎特伯雷故事》总引中,乔叟以叙述人的口吻,声明了这一原则,他说:

> 但我首先要请求各位,不要以为我据实而言,就是不懂礼貌,我讲出他们所用的一字一句,所表现的

> 姿态神情，你们一样同我懂得一个道理，任何人复述旁人所讲的话，他不得不把每个字照样说出来，尽量不走样，顾不得原来是如何粗鲁、猥亵，否则，他就是撒谎，或假造一套，或另用些新字眼。他不应放松一个字，即使所讲的是他的亲生兄弟；他必须一字一字挨次说出来。①

从《坎特伯雷故事》的组织结构来看，不同阶层、不同阶级的人结成一队前往坎特伯雷朝圣这一事件本身就具有狂欢节游行的意味。在朝圣的路途，人们讲故事助兴，否则，“一路骑着马不做一声，像石头一般，那是很无聊的”。②讲故事构成了一个大的叙述框架，这种优势体裁的影响在乔叟的创作中也比较明显。但乔叟毕竟是一个更为自觉的“治外法权“的争取者。在承袭”狂欢游行”和“讲故事”这一框式的外在自由时，他并没有忘记作品蕴涵的内在自由。总引实际上正好体现了这种双重的自由。可以说，在乔叟这里，艺术的“真实性”原则，已经成为狂欢式“治外法权”在文学(主要是虚构性叙事文学)中的对应物。

以艺术的“真实性”来为文学尤其是低俗形式的文学争取话语权，实际上带有一种自我辩护的色彩。事实上，艺术的真实性与生活的真实性是两个不同的范畴，乔叟之所以将它们等同视之，实在是想在强大的官方文学体制之下求生存的无奈之举。在乔叟时代，真实性原则还只能说是文学对现实生活的的一种模写，如实说来，它还未成为一种假定性法则。不

---

①② 《坎特伯雷故事》第 18 页，上海译文出版社 1995 年版。

过，我们有理由相信，对艺术"真实性"的追求与狂欢节式的"治外法权"不仅在初始意义上具有相同的本质，而且在其后的发展中，都可以找到两者之间的血缘联系。

需要说明的是，我们强调优势体裁的决定作用，并不是说这类体裁就是一成不变的钢板一块，它同样要服从体裁演进发展的大规律：体裁在有其内在的完整性和相对的稳定性的同时，也有外在的可塑性。前者使它记着自己的过去，保留着行将消亡的某些因素；后者，却能使体裁不断更新，创造并融合各种不同的体裁形式；而且，体裁的更新正是以陈旧因素的衰微为前提的。这一过程就是巴赫金所说的体裁的"现代化"。他说："一种体裁总是既如此又非如此，总是同时既老又新，一种体裁在每个文学发展阶段上，在这一体裁的每部具体作品中，都得到重生和更新，体裁的生命就在这里。"[1] 正因为如此，体裁才能保证文学发展的统一性和连续性。

第三节 时空体的地形学还原：作品世界的狂欢化

艺术思维的狂欢化源于加冕脱冕的仪式结构和正反同体的狂欢节人物形象，体裁的狂欢化源于广场语言和讽刺性模拟，作品世界的狂欢化则源于狂欢化世界感受。

"狂欢化世界感受"是巴赫金独创的一个概念。按照《陀思妥耶夫斯基诗学问题》一书的阐述，这一概念由四个基本范畴构成，即亲昵接触、插科打诨、俯就和粗鄙。其中，亲昵是狂欢化世界感受的核心，其余三个范畴则是由它派生出来的不

---

① 《巴赫金全集》第六卷第140页，河北教育出版社1998年版。

同变体。它们在狂欢化文学的生成过程中起很重要的作用。比如,亲昵化能缩短史诗和悲剧中崇高生活间的距离,将所描绘的内容转入亲昵的氛围中;它还影响着整个情节和情节中的种种场面的组织,在作者与主人公之间形成一种特殊的亲昵关系;它也能在作品世界中引进低身俯就与降格以求的逻辑;此外,它对语言风格也有影响。亲昵化之所以有这么大的改造与革新力量,一个主要原因是亲昵化能导致人际交往中的不隔状态,拉近人与人之间的距离。亲昵意味着"在场",意味着"此情此境",它无视等级制,也无视由等级而来的各种形态的畏惧、恭敬、仰慕、礼貌等为人的虚套,它崇尚的是一种平等的交往,将人与人的关系还原到物质的甚至肉体的层面,即地形学层面。在现实生活中,对人际关系的地形学还原主要是通过身体的接触、笑谑和广场语言来实现的。

巴赫金认为,身体的接触、肉体的接触,是亲昵化必不可少的因素之一。他说:"进入身体接触的区域、进入我的肉体主导的区域;在这里我可以用手、唇触摸,可以抓、打、拥抱、撕碎、吃掉,可以揽入自己怀中,或者被人触摸、拥抱、撕碎、吃掉,被另一肉体所吞噬。在这个区域里可揭示对象的所有方面(面部和背部),不仅他的外表,而且还有他的内部、他的深处。"① 身体接触是狂欢节广场生活的主要表现形式,它能通过身体的运动与交接及彼此无恶意的冲撞与猥亵来营造一种全民同乐的亲密状态。但是,这种接触不是无声的,它通常伴以笑谑和广场语言。笑既是人们的一种情绪状态,是人们对世界的一种直观认识,更是人们对置身其间的世界的一种态

① 《巴赫金全集》第六卷第554页,河北教育出版社1998年版。

度和价值评价。笑谑是一种观察世界的非官方的民间视角。它能将崇高的、神圣的东西还原到地球的、身体的下部，将整个世界导入向下的运动，使它向地表甚至地下滑落，直至进入阴曹地府或使它与物质的躯体的生殖本性发生联系。笑谑也是粗俗的，"色情的"，或者说是物质化的。内在地发育于笑谑的广场语言同样也是物质化的、粗俗的。在官方世界看来，它们不堪入耳，比如，骂粗话、诅咒、赌咒发誓以及俏皮话。尤其是骂粗话和诅咒不是将被骂者打入地球的下部（地狱或阴曹地府）就是将他引向人体的下部（胯下诸部位），对被骂者实行贬低化。亲昵化的三个主要构成要素（身体接触、笑谑和广场语言）除了取消人们之间的等级距离外，它实际上还凸显了世界存在的物质的——肉体这一基本层面。世界本来是建立在这一层面上的，但后来在官方文化的向上运动中，它被剥离且跌落下来，不再为人们所注意。当人们眩目于天空的幻影时，忘记了脚下真实的土地，当人们过多地关爱自己身体上部时，而忽视了身体的下部。这是人类认识的"遮蔽"。

汉伯里·布朗说："人们在解释他们所知道的关于地球和天空的一切的努力中，总是创造出宇宙的模型。"[①] 在众多模型中，他认为古埃及人最美丽：女神努特把身体弯成弓形构成天穹，她位于斜卧着身子的地神杰卜的上方，只用脚趾与手指尖与地面接触，太阳由环绕着地球行驶的小船承载着，在地狱的阴森森的大洞穴里过夜，同时还得击退居住在天神尼罗深处的大毒蛇的进攻，大毒蛇只是偶尔即日食时才将太阳吞没。埃及人的这一宇宙模型很有诗意，也很有人情味，但它的主观

① 《科学的智慧》第42页，辽宁教育出版社1998年版。

想象的成分也太明显。布朗本人并不看好这一模型，他认为真正成功的宇宙模型是中世纪提出的。中世纪宇宙模型明确地区分了地上的事物与天上的事物，以月球为界线，月球之下的一切事物由普通物质即土、水、气、火这四元素组成；月球之上的一切事物由一种比较完美的物质即第五种元素以太构成。整个宇宙分地狱、炼狱和天国三个境界，其中地狱有九层，炼狱有七层，天国有十层。它们沿着梯级式路线纵向攀升。这种物质宇宙模型所具有的等级性，后来渗透到了中世纪人们的思维与世界观中，使一切都具有了阶梯式的等级性质，它也渗透到了艺术和文学形象体系中。巴赫金认为，在这一转变过程中，季奥尼亚·阿列奥巴吉特起了中介作用。

正是由于季奥尼亚·阿列奥巴吉特的附会，地形学意义的宇宙模型才成了一切文化的、价值裁决的参照，这一参照以空间价值为中心。一种元素在宇宙阶梯上所处梯级越高，则其距世界"固定的发动机"越近，这一元素也就越好，其本质越完善。上下高低，无论在空间上还是在价值上都有绝对的意义。这样，任何一项重要的运动不是被想象成为垂直向上就是垂直向下，仿佛世界上根本就没有沿水平线的运动，没有前进或后退的运动。由于只承认垂直上下的运动，不承认水平前进或后退的运动，因此，中世纪没有形成历史时间的观念。他们只承认瞬间，因为垂直上下的运动通常在刹那间就能完成，由下抛上或由上跌下都是一瞬间的事情。中世纪这种价值观念和思维方式直接影响到了社会的意识形态诸领域。比如，但丁的文学创作就浸透着这种宇宙观念。

巴赫金曾将但丁与陀思妥耶夫斯基和拉伯雷的作品世界作过对比。他说，但丁纵向的时空体在后来的文学发展中，被

许多人采用过，但最成功、最深刻的尝试要数陀思妥耶夫斯基。但二者的差别也很明显：但丁在共时层面上形成的复调只是形式上的，因为他的小说世界里的鬼魂和心灵在相互结合的过程中，尽管都不曾丧失个性，也没有相互融合，但他的小说世界却是静止的、停滞不动的，时间在这里没有留下任何痕迹；而陀思妥耶夫斯基的复调则渗透了作品的形式、内容与风格，他的复调是全方位的，更重要的是，复调使陀思妥耶夫斯基的作品总是处于不可完成的边缘状态。至于拉伯雷与但丁的差异则是本质性的，他说，但丁只懂得等级上的远和近，所以在他的世界里我们几乎没有发现现实时空意义上的远和近的重要形象。空间上的垂直更替使水平流动的时间贬值了。在等级世界里，要么是卑劣之尤，要么是尽善尽美，现实的历史的时间在这里什么也改变不了。而拉伯雷的世界则不同，片面垂直的超时间的世界模式及其绝对的上和下，连同它那片面的升降运动体系都开始发生变化，现实空间和历史时间中的前进运动逐渐主宰了新的世界模式，人们在垂直运动之外发现了水平运动。这样，拉伯雷有意识地把一切民间形象的绝对向下的强大运动，把它们之中的时间因素和阴曹地府的双重形象同向上的抽象等级追求对立起来。他不在上面，而是在下面寻找现实的土地和现实的历史时间。

中世纪的宇宙模型后来为哥白尼所倾覆，哥白尼的宇宙理论暗示人们可以穿越太空，从有限的封闭的物理宇宙中脱身出来，他的理论打破了假形而上学和假宇宙学所设立的天国领域的虚拟界线。不过，在哥白尼之前，中世纪的宇宙模型就已经受到了挑战。巴赫金在《拉伯雷研究》一书中为我们大致勾勒了这一挑战的过程：首先是皮科·得拉·米兰多拉的《论

人的尊严》一书，表述了“宇宙围绕着人和人体从垂直线向水平线的重构”这一思想。皮科认为人超越于任何等级制的界线，因为人不光是存在，而且还是生成，他可以成为植物和动物，也可以成为天使和圣子，人的这种自主选择使他回到了时间和历史生成的水平线上。“人，不是某种封闭和现成的东西，他是未完结的和敞开着的，这就是皮科·得拉·米兰多拉的基本思想”[①] 在皮科之后，一种以“世界交感”形式出现的微观宇宙母题广为流行，通过“世界交感”，人可以在自己身上将高低、远近统一起来，他甚至还可以洞悉地球深处的所有秘密，这种观念有利于破坏中世纪的宇宙图景，克服现象间的等级距离，将前后分散的一切统一起来，消除现象间错误划分的界线，将一个完整而多样的世界转移到在时间中生成着的宇宙水平线的平面上。交感曾经是初民把握世界的一种主要方式，它以“宇宙生命一体化”为信仰。这种信仰的基础是，初民心智相对贫弱，推理能力低下，而想象力却格外丰富，即具有一种典型的“诗性智慧”。在人类文化发展史上，交感是神话与巫术甚至宗教的源头。文艺复兴时期的人文学者之所以再度祭出“交感”这一远古的幽灵，一种可信的解释是他们对中世纪教会与国家联手造成的世界的人为分裂与等级森严感到不满，他们要让世界回复到物我、人己一体化的状态。因此，作为世界交感前提的“万物有灵论”在文艺复兴时期又一度流行起来。菲奇诺是这一思想忠实的捍卫者，他证实世界不是一台僵死要素的联动机，而是一个富有灵性的生物，其中每个部分都是整体的一个器官。卡尔达诺也认为，金属是在地底

---

① 《巴赫金全集》第六卷第 424 页，河北教育出版社 1998 年版。

下生存的“被封藏的植物”，石头也如有机体一样有其自身的发育：它们有自己的青春、自己的成长过程和自己的成熟期。凡此种种显出两种共同倾向：“第一，力求在人身上发现整个宇宙，包括其所有元素、力量及其上部和下部。第二，人体是进行这种宇宙探索的首选对象，因为它在自己身上把宇宙最遥远的现象和力量联系并统一到一起了。”[①]

先驱们对中世纪宇宙观的倾覆直接启示了拉伯雷。拉伯雷试图将中世纪的宇宙模型倒置，将它整个的打入阴曹地府，取消它那虚伪的精神属性，使它物质化。在他那里，物质－肉体基础，土地和现实时间成为为世界新图景的相对中心。拉伯雷的世界始终是物质性的。他要将一切都还原到地面与人体的下部。地面与人体下部是一切生命之源。由中世纪的天国回复到文艺复兴时期的大地，由中世纪的宗教净土回复到人体的下部。这就是我们所说的时空体的地形学还原。

地形学本来是关于地表形状的一门学问。巴赫金则用它来描述作品世界的构成与形相。作品世界之所以能与地形学发生联系，中介是民间文学，民间文学源于初民对自己生存的地貌环境的直观认识。这种环境主要是生于斯长于斯的土地，人们通过人格化的方式赋予土地以生命，土地能化育万物，是万物之母。因此，土地的一切变化都能引起他们的情感反应，也构成他们创作的灵感源。尤其是，土地能孕生万物，是生命之源；但它又能容纳万物之死，一切最终又得回归土地，它又成了生命的归宿。这种正反同体（同时寓有生和死）

---

① 《巴赫金全集》第六卷第425页，河北教育出版社1998年版。

特性使土地充满了神秘。土地(或大地)作为一种原型或母题即使在后来的官方文学中也一直存在着。土地的丰瘠及相应的生态概貌构成一个巨大的隐喻或象征体系,屡屡潜入文学的底层结构中。地形的高低凹凸,山川的走势,植被的丰茂无不可以用来象征人类的生活,无不可以作为人体的隐喻。地形经过人体的比附能进一步价值化,意识形态化,进而获得了相应的文化与文学意义。

意识形态化了的地形学不再仅仅是一个空间概念,它还获得了时间的维度。时空体是地形学的核心范畴。作为一个发育完备的范畴,时空体是以时间和空间的彼此助成为前提的,而这经历了一个相当漫长的过程。按照卡西尔的观点,这一漫长的过程实际上是一个符号化的过程。他认为,人们关于空间和时间的经验有各种不同的类型,按照层级的高低,可分为有机体的空间和时间,知觉的空间和时间与符号的空间和时间。其中前两种空间和时间实际上是自然的、原生形态的,符号的空间和时间则是人为的、意识形态的。自然的时空是行为的时空,它与直接的实际利益和实际需要相联系,因此它是个别的具体的,它充满着具体的个人的情感和社会情感。自然时空与符号时空有着本质的差异。关于这一点,卡西尔作了详细的申述。他说,人种学告诉我们,原始部落中的人通常赋有一种异乎寻常的敏锐的空间知觉。生活在这些部落中的一个土人一眼就能看出他周围环境中的一切最小细节。他对他周围各种物体在位置上的每一变化都极其敏锐,甚至在非常困难的环境下都能够找到他的道路。在划船或航海时他能以最大的精确性沿着他所来回经过的河流的一切转角处拐弯。但是,如果你要他给你一个关

于河流航线的一般描述或示意图，他却做不到，你更别指望他能给你划出这条河流及他的各个转弯处的地图。[1] 这种地图对我们的文化更重要，我们更看重的是这条河流的地图而不是这条河流本身，符号化的过程正是基于这种需要。人们对河流的符号化实际上也就远离了河流本身。同理，人们对自然地形的符号化也远离了地形本身。这种远离的一种突出表现是，人们的视线从地上转移到了天上。星相的变化与地上生活的无常使人们感到自己的地上世界被无数可见与不可见的纽带与宇宙的普遍秩序紧密地联系着，这种神秘的联系成了他们关心的对象。天被比附上意志后成为世界的主人和管理者，成为地上生活的统治者。他们觉得，为了组织人的政治的、社会的、道德的生活，转向天上是必要的。这也许正是中世纪天国中心的宇宙观的认识论根源，也是地形学意识形态化的认识论根源。

自然的时间与空间之间并不一定存在有机的联系，它们的关系更多的是偶然的，机械的。因此，它们还无法结成时空体。时空体是一个价值范畴，它有意识形态的内涵。它源于人们对自然的时间与空间的符号化。巴赫金说："在人类发展的某一历史阶段，人们往往是学会把握当时所能认识到的时间和空间的一些方面；为了反映和从艺术上加工已经把握了的现实的某些方面，各种体裁形成了相应的方法。文学中已经艺术地把握了的时间关系和空间关系相互间的重要联系，我们将之称为时空体。"[2] 时空体当然并不仅仅存在于文学

① 参见《人论》第四章，上海译文出版社 1997 年版。

② 《巴赫金全集》第三卷第 274 页，河北教育出版社 1998 年版。

领域,它也存在于其他的文化领域。

我们前面在考察中世纪的宇宙模型时已经发现,中世纪的空间是无视时间的,如果有时间,那也是一种惊险的或传奇的时间,它是瞬间的,一刹那的。空间的过度膨胀挤兑了时间的生存权利。时间的缺席,使中世纪的宇宙观静止而沉寂,冷漠而严肃,规整有余而活泼不足。与空间的过度膨胀相对的另一极,是时间的过度膨胀。这主要是在阶级前的农事阶段。巴赫金本人对这一阶段有过较详细的描述。农事阶段的时间是一种有效的生产时间,但这种时间后来在田园牧歌时代失去了它的感性重量,虚化为一种抽象的时间,因为它失去了空间的依托,或者说田园牧歌中的空间只具有象征意义。田园生活的空间是祖辈居住过,儿孙也将居住的那么一个熟视无睹的地方,它与外界没有什么重要联系,这里唯一的变化似乎只是长幼的生死婚嫁,时间改变着一切。当然,田园时间并没有完全脱离空间。它还没有钟表上的时间那么抽象。无论是中世纪的还是田园牧歌时代的时空体,都还有其片面性,时间与空间还是分离的。这种分离即使在文学中依然存在。拉辛曾经意识到这一点。他的《拉奥孔》一书就是为解决这种时间与空间的矛盾而写的。但我们也应注意到,拉辛所理解的时间与空间的矛盾其实是艺术与生活的矛盾,而不是文学时空体内部的矛盾。相对说来,文学时空体内部的矛盾远没有其他文化领域那么明显。巴赫金说:"时间在这里(指文学艺术领域——引者注)浓缩、凝聚,变成艺术上可见的东西;空间则趋向紧张,被卷入时间、情节、历史的运动之中。时间的标志要展现在空间里,而空间则要通过时间来理解和衡量。这种不同系列的交叉和不同标志的

融合，正是艺术时空体的特征所在。”[①] 时空体的发达形式存在于文学作品中，不仅具体的作品能构成一个时空体，一个人物也能构成时空体，甚至一个话语表述也构成一个时空体。正因为这样，所以时空体往往具有重大的体裁意义，对文学中的人物形象也有一定的决定作用。

随着地形学的意识形态化，时空体日益远离物质的－肉体的层面，成为某种思想或观念的载体，成为上层社会高雅趣味的容器，它日益蜕尽粗俗的“物质性”，净化为高雅的标志与象征，进而逐渐斩断了与民间、与土地之间的血脉。时空体雅化倾向的强有力的支持者是教会和官方。凭借这种外来的人为的力量，时空体所承载的思想或观念及趣味由虚假的同它们的本质格格不入的等级关系连接起来，这些观念与趣味又被臆想出来的高低层次所分割，它们彼此无法直接接触。整个意识形态领域被虚拟成纵向更替的等级图，彼此间平等对话的本质被掩盖甚至歪曲了。当这种倾向在中世纪登峰造极之时，一种“返璞归真”的愿望强烈地表现出来，这就是文艺复兴时期大规模的世俗化运动。这一运动因一批文化巨人的出现而格外引人注目。雅各布·布克哈特说，尽管这些文化巨人生来就有同中世纪欧洲人一样的宗教本能，但他们强有力的个性以及对内部世界和外部世界的发现在他们身上产生的那种巨大魔力，使他们特别趋向于世俗化。[②] 世俗化的主要标志是，人们对世界的思考从“神本位”转到了“人本位”，甚至是“人体本位”。人体成了世界的测量尺度，成了判定世界对人

---

① 《巴赫金全集》第三卷第 275 页，河北教育出版社 1998 年版。

② 《意大利文艺复兴时期的文化》第 481 页，商务印书馆 1991 年版。

具有何种现实的分量和价值的衡量尺度。巴赫金认为，这里第一次一贯到底地尝试围绕着人体建立起一个世界图像。这个新的世界图像同中世纪的世界相对立，中世纪排斥人体，意识形态不阐发不思考肉体生活，还否定肉体生活，因此更谈不上用文字来表现它，在文字与肉体之间隔着一道深渊。[1] 而文艺复兴时期，人们则试图使文字肉身化，或使肉身文字化。这样一来，文学作品因肉身化而显出了它物质性的一面，它因此实现了地形学还原，肉身也因文字化而成为人们可以公开谈论的对象，进入大众的话语中。尤其是文字的肉身化构成了文学作品世界狂欢化的原动力。具体说，这种狂欢化表现在两个方面：即人物的活动空间和人物形象。我们结合拉伯雷与陀思妥耶夫斯基等人的作品来具体说明。

生活在文艺复兴时期后期的拉伯雷，切身地感受过那股强大的世俗化思潮，像其他文艺复兴的巨人一样，他也是一个广场人物。他不满意于中世纪的彼岸观念，并试图摧毁这种观念。巴赫金在谈到这一点时说："拉伯雷的任务，是使时空世界摆脱彼岸世界观中那些瓦解它的因素，摆脱对它按照纵向发展所作的象征式的和等级式的理解。"与这一任务相联的另一种任务，"就是再现同品质相称的时空世界，作为描写新型和谐而完整的人和人与人新的交往形式所必需的新的时空体"。[2]因此，拉伯雷首先得将彼岸或天国观念世俗化、物质化，将它脱冕，将它贬低。可以说，贯穿于整个拉伯雷创作的是一种向下的运动，这一运动的终点是阴曹地府和人体的下

---

①② 《巴赫金全集》第三卷第第 367 页，第 364 页，河北教育出版社 1998 年版。

部。神圣的天国神界以倒影的形式投射在这里。那么阴曹地府的真实情形又如何呢？

阴曹地府是对现实世界的倒置，这一倒置是通过换装和角色转换来实现的，现实生活中的国王、富人以及强者在阴曹地府里则变成了奴隶、穷人和弱者，而现实生活中的奴隶、穷人和弱者则成了阴曹地府中的国王、富人和强者，在这里，现实生活被反过来重演一遍。但是这种重演并不是对某种新价值的确认与肯定，而是对传统价值的质疑，这种质疑也不是以理性的而是以感性的甚至笑谑的方式来进行的。所以，狂欢化文学中的阴曹地府并不是阴森森的，恐怖可怕的。阴曹地府里尊卑的倒置，使人们在对新角色的不适应中产生了一种颠三倒四乱七八糟的闹剧效果。因此，这里总是欢乐的，笑声不断的。阴曹地府的笑声有两个主要来源，一个是狂欢节广场因素，一个是阴曹地府生活的肉身化。

狂欢节广场因素突出地表现为由取消等级而来的亲昵化。卢奇安的描述很好地说明了这一点："你眼看这些在死人和被迫受穷的人当中行乞的国王和总督，看见他们或者卖干肉，或者教书时，可能笑得更厉害。碰到他们的每个人都可以欺侮他们。像打最下等的奴隶一样扇他们耳光。当我看到马其顿王菲利普的时候，我克制不住自己了：我发现他正在一个角落里为挣钱而补烂鞋。真的，在那个十字街头不难看见，还有许多其他行乞的人——克塞尔克塞斯，大流士，波利克那特斯……"[①] 国王们在阴曹地府里已没有了那种虚幻的尊严与优越感，他们被还原为一个个感性具体的人，为了衣食温饱而

① 《巴赫金全集》第六卷第449页，河北教育出版社1998年版。

自食其力,在最低的物质层面上与他人结成平等的关系。他不但可以接近,还可以被谐谑戏弄。在这种意义上说,阴曹地府构成对体制化的等级世界的消解,这里是杂乱无序的世界,它没有天国的天条律令,也没有人间的伦理规范,一切都在笑闹中自为自在。就肉身化来说,最突出地表现在阴曹地府中的宴饮场面与形象方面。宴饮当然是一种形而下的生活,在这一点上,只有性生活才可与它相比。而中世纪的彼岸观念,否定酒食的积极价值,认为它是罪孽肉体的可悲需要。他们只认可一种饮食形式——斋食。巴赫金认为,斋食是与酒食格格不入的否定形式,它是由敌视而非喜爱引起的。斋食是对上帝的感恩,而不是肉体世俗的需要,它是圣餐,而不是宴饮。这种虚伪的生活方式在文艺复兴时期已为人文学者所不齿。拉伯雷的作品中开始有意识地对这种虚伪的方式进行大规模的嘲讽。他将僧侣漫画成饭桶和酒鬼。人的肚子被奉为人体的中心,甚至被奉为整个宇宙的中心。作为一种对体制化等级世界的消解力量,酒食宴饮也被移植到阴曹地府里。阴曹地府中的人总是在吃吃喝喝中嘻嘻哈哈,取笑逗乐,一点正经都没有。

阴曹地府形象是一种古老的民间形象,它在荷马史诗中就曾出现过,奥德修叩访亡灵就是在阴曹地府里进行的。[1]阴曹地府形象的形成,一定程度上与人们朴素的地理概念有关。从地形学意义上说,阴曹地府处于地表之下,处于人间生活的下方。15 世纪的地理大发现,强化了这一观念。尽管表面上看,地理大发现只是物质空间的横向拓展,但这种拓展却

① 参见《奥德修纪·卷十一》,上海译文出版社 1979 年版。

无情摧毁了人们习以为常的世界图景。横向图景的这种改观在某种程度上也会启示人们对世界纵向的构成作出大胆的想象,开始构拟地底之下生活。况且,在许多古老的民间传说和史诗中,人们对地表的形态就曾进行过诗意的想象,其中最有特色的是地上的"洞眼"。最著名的要数爱尔兰传说中的"圣巴特里斯洞眼",据说是上帝指示给5世纪的圣巴特里斯看的一个直通炼狱的窟窿。洞眼既是通向阴曹地府的出入口,又是人体主要的形体特征,它的肉身化意味较强。相比天堂之门,洞眼的延纳能力更强,天堂之门只为那些超尘脱俗的圣徒敞开,地狱之门则为所有人敞开。诸色人等的平等遇合使阴曹地府成了一个欢乐的广场。

除了阴曹地府形象之外,拉伯雷作品世界中引人注目的当数肉身化形象。其实在拉伯雷的笔下,阴曹地府总是同肉体尤其是肉体的下部相关的。整个世界都被他置于肉体的层面,世界就是人肉的盛宴。殴打,辱骂,宴饮,生殖,这一切构成了世界的真实。因此,拉伯雷在作品中不厌其烦地对身体作解剖学的描述,比如:"修士出人意料地向着他们冲过来,使出古代剑法,横七竖八、一阵好打,跟打猪猡似的把敌人打得落花流水。有的被打破脑袋,有的被打断胳膊腿,有的被打折了颈项下面的脊骨,有的打坏了腰,打塌了鼻子,打瞎了眼睛,打裂了下颚,打掉了牙齿,打脱了肩胛,打伤了大腿,打脱了后胯,打碎了骨头。"① "只见他一叉子叉在那个人的肚脐上边、靠近左肋骨的地方,穿透他的第三片肝叶,往上一抬,又戳透了横膈膜,随后通过心脏,从肩膀上、脊椎骨和右边肩胛骨当

①② 《巨人传》第110页,第305页,上海译文出版社1995年版。

中,把铁叉子拔了出来。"这种描述的目的旨在唤起人们对身体的记忆。[2]在拉伯雷看来,最真实的交往是通过身体的接触来实现的。借助身体的接触,那种被体制化社会所异化了的事物间古老的毗邻关系才能恢复过来。世界的物质完整性正是建立在这种毗邻关系上。但是,拉伯雷笔下的人体与我们现代人眼中的人体是绝然不同的怪诞人体。

狂欢化文学所进行的作品世界的地形学还原,旨在针砭片面的官方的严肃性,凸显一种内在于狂欢化文学的非官方的严肃性。巴赫金区分过这两种严肃性,他说:"除了官方的严肃性、权势的严肃性,恫吓和惊吓的严肃性之外,还有痛苦、恐惧、惊慌、软弱等非官方的严肃性、奴隶的严肃性和牺牲品(脱离了献身者)的严肃性。有一种特别的最为深刻的(在一定程度上也最为自由的)非官方的严肃性。陀思妥耶夫斯基的非官方的严肃性。"[1] 陀思妥耶夫斯基的这种非官方的严肃性有其深厚的民间基础,作为一种传统,它可以追溯到古希腊罗马文化时代。巴赫金指出,古希腊罗马时代有过悲剧式的严肃性,它包罗万象并充满了创造性的毁灭思想。但是,这种严肃性并不排除诙谐地看待世界的观点。同时,古希腊罗马土壤里培育出的批判哲学(如苏格拉底的对话哲学)也不是教条主义和片面的,它充满着狂欢节精神。连严格科学的严肃性也不是片面的教条的。这种非官方的严肃性与一般的严肃性即中世纪的那种确定的片面的、教条主义的严肃性是对立的。非官方的严肃性与诙谐具有正反同体的特征,即真正的诙谐是双重性的,包罗万象的,并不否定(非官方的)严肃

① 《巴赫金全集》第六卷第554页,河北教育出版社1998年版。

性,只是对它们予以净化和补充,它不让(非官方的)严肃性僵化,不让它与存在的未完成的完整性失去联系。同样,真正的开放的严肃性并不惧怕戏仿,不惧怕反讽,也不惧怕弱化了的其他的诙谐形式。

表面上看,陀思妥耶夫斯基创造的小说世界无论从其外在特征还是内在精神来说,都是一个充满痛苦、灾难、软弱甚至恐怖的世界,那种受损害与凌辱者的无助感总会强烈地攫住读者的心,笼罩他小说的总是一种阴郁的色调。斯蒂芬·茨威格说:"读陀思妥耶夫斯基的作品,得到的第一印象是恐怖,其次方觉伟大。"这种恐怖应属巴赫金所说的一般的、教条主义的严肃性传统,很难纳入以民间诙谐为主导精神的非官方严肃性范畴中。但是,巴赫金并不这样看,因为他在陀思妥耶夫斯基看似严肃得令人恐怖的世界里,听到了一种来自民间广场的笑声。尽管这些笑声是以弱化的形式出现,但在陀思妥耶夫斯基笔下人物那因痛苦而扭曲变形的声容里,巴赫金却能以超常的洞察力发现那冷峻目光中闪烁的狂欢节火焰,他在陀思妥耶夫斯基驳杂且有时花哨的时髦文体中,听到了远古时代以来狂欢节诸形式那深沉然而强有力的回声,发现了有别于官方世界的严肃性,即"非官方严肃性"。巴赫金说:"这是渴望永恒的个性(肉体的和精神的个性),对更替和绝对更新的强烈抗议,是部分溶于整体中的抗议。这是希望一切有过的事物(来被接受的成长过程)获得永恒而不被消灭的最强大、最有根据的要求,使瞬间成为永恒。"[①] 这种严肃性促使陀思妥耶夫斯基将不同的阶段看成是同时的进程,并把它

① 《巴赫金全集》第六卷第554页,河北教育出版社1998年版。

们按戏剧方式加以对比映照，却不把它们延伸为一个形成发展的过程。对陀思妥耶夫斯基来说，研究世界就意味着把世界的所有内容作为同时存在的事物加以思考，探索出它们在某一时刻横剖面上的相互关系。受这种观念的浸染，他的小说世界是共时性的，这个世界里的每一分子都不带有自己的过去生活，不带有自己的传记经历，他们是此情此境中人，仿佛是邂逅于广场或道路上的一群。他的小说世界充满了随机性、惊险性。一切都在边缘上、门坎上展开。因此，他的世界不可能是封闭的、主线因果的，而是开放的、复调的。

第四章　狂欢化文学的体裁与风格特征

巴赫金用“狂欢化世界感受”这一测铅，几乎探测到了整个欧洲文学的各个沉积层，并在其中清理出被尘封的民间笑谑的文化传统。这一传统长期以来被欧洲主流文化史包括文学史当作历史的残骸而弃之不顾。巴赫金认为，恰恰是这些“残骸”构成了欧洲文学的主要源头。

在对欧洲文学整体的重新审视中，巴赫金发现：欧洲文学发展的各个时期，都潜伏着民间笑谑文化传统这一巨大暗流。它有时涌出地表，形成一个个令官方探险者不屑或不敢企攀的孤岛。这些孤岛与暗流现象被巴赫金统统纳入狂欢化文学的独特世界中。通过对民间笑谑传统的梳理与廓清，巴赫金试图重新确定它们与（主流）文学之间的渊源关系。他一再提醒人们：在欧洲官方的主流文学史之外，还存在着一种隐形的另类的文学史。与官方文学史相比，这种文学史更悠久、更长远。如果将它们纳入诗学的视野，传统诗学就必须作相应的调整。在某种意义上，狂欢化诗学就是这种调整的产物，是对这一另类文学史的回应。因此，狂欢化诗学与其说是理论诗学，倒不如说是历史诗学，它关注的是文学发展与演进过程中的狂欢化问题。巴赫金说：“我们认为，文学狂欢化的问题，是历史诗学，主要是体裁诗学的一个非常

重要的课题之一。"[1] 在他看来,历史诗学主要是关于长篇小说这一体裁形成发展及其风格特征的诗学。长篇小说理论在巴赫金的整个思想体系中,是最富有原创性的部分之一。他的对话理论,狂欢化理论最终都可用来对长篇小说进行解说。他的诗学理论更是立足于长篇小说理论之上。关于这一点,我们将在下一章详细探讨。本章主要考察狂欢诗学涉及到的几种典型的体裁风格,即庄谐(苏格拉底对话与梅尼普讽刺),复调(陀思妥耶夫斯基小说)和怪诞(拉伯雷的小说),并申述巴赫金对这些体裁风格阐释所具有的理论与实践意义。

第一节 庄谐:关于苏格拉底对话与梅尼普讽刺

庄谐作为一种体裁风格,是就庄谐体文学形式而言的。庄谐体是一种古老却又富有生命力的体裁。它早在古希腊罗马时代就已很发达,后来在陀思妥耶夫斯基的作品中依然富有活力。巴赫金对庄谐体的发现正是取径于陀思妥耶夫斯基小说。他认为,陀思妥耶夫斯基小说的源头是庄谐体。

庄谐体是希腊罗马古典文化末期和古希腊文化时代形成并发展着的众多小型体裁的总称。这些体裁看似纷繁复杂,形式多样,但彼此间却存在着内在的联系,因此构成了一个特殊的文学领域,即庄谐体领域。庄谐体主要包括这样一些体裁:索夫龙歌舞剧,苏格拉底对话,筵席交谈,早期的回忆文学,抨击文学,田园诗,梅尼普讽刺以及其他体裁。尽管它们

---

① 《巴赫金全集》第五卷第 141 页,河北教育出版社 1998 年版。

同其他体裁并没有明确的界线,但在内在精神上却是有差别的。庄谐体有着与一切形式的严肃体裁(如史诗、悲剧、演讲术、历史传记等)不同的价值取向以及不同的与现实之间的关系。

那么,庄谐体的内涵是什么?巴赫金又在何种意义上使用这一概念?

对于这一点,巴赫金本人并没有作出明确的说明,庄谐体对他(包括与他处于同一文化背景下的巴赫金研究者)来说似乎是一个自明性的概念。但我们认为,对以东方文化(尤其是中国文化)为背景的研究者(或巴赫金的读者群)来说,则有必要对庄谐体这一概念作一番说明与清理。限于笔者的见识,这一清理工作难免会很肤浅。我们仅以 18 世纪早期英国的庄谐体戏剧为例,作一简要的资料性分析。

1717 年英式短剧上演时,瑞赤(JohnRich1682? —1762,考芬特剧场或考芬特皇家剧院的创始人,据说也是英国哑剧的创始人)在英国哑剧的后部加入一个丑角哈里昆,并自演这一角色。在哑剧后半部分,哈里昆与其他三个角色组成喜剧,愚弄其中的丑角,并赢得其中的女主角。哈里昆的表演奇式怪样,他能脱胎换骨,上天入地,战魔降神。其表演诙谐、惊险、奇幻,风格活泼轻松。因此,英式哑剧的后半部分又被称为"谐部"。谐,取其诙谐、娱乐性情之意。而前半部上演的历史剧、神话故事等严肃体裁则被称为"庄"部。庄,取其庄重、严肃之意。

然而,"庄部"也并非铁板一块,其中的表演为了与谐部相呼应,有时是有意地、做作地摆出庄重、严肃的姿态。因此难免会显得蹩脚呆板,同样令观众忍俊不禁,即是说,庄部中也

寓有谐趣，即“庄中寓谐”。庄谐两部的绝对界限被打破，从而形成庄中有谐，谐中有庄的混杂体式。这是英国18世纪初期庄谐体戏剧（哑剧）的基本式样。[①] 英式哑剧是罗马喜剧的变体，在罗马喜剧中，哈里昆是一个家喻户晓的喜剧角色，但他与那个粗俗平庸的、专靠肮脏的笑话和故事来取悦观众的小丑汉斯瓦斯特不同，哈里昆属于一个更高贵的种族，这个种族产生过柯伦彬（丑角的情妇）、潘特隆（老丑角）、医生和船长（医生是潘特隆的朋友，易受骗上当，船长则是嫉妒的求婚者）的喜剧中的人物。哈里昆说，自己只有在整个戏剧的世界都是怪诞的地方才感到自在。哈里昆的出生与他的作派影响了罗马喜剧的特征：亦庄亦谐，既严肃又诙谐，既庄重又轻松；英雄与小丑联袂，国王与奴隶共处，学者、教士与骗子、傻瓜同台。不过，与喜剧有一定的套式及相应的规范相比，庄谐体则是杂体的，开放的，它有极大的包容性。正是这一点使它与其他严肃体裁区别开来。除了杂体性（多声部性）外，庄谐体还有两个主要特征：即它的当下性（对当下现实的关注）和主体性（对个体经验的依靠及自由虚构）。

对当下现实的关注使文学价值的重心从远古转到了当代，作家的社会参与意识因此日益强烈。这种重心的转移，拉近了文学与生活的距离。通常，古典作家借古人的声腔说话，穿古人的衣装表演，踏着古人的节奏跳舞，没有自己的个性，更谈不上独创性。庄谐体作家则立足现实，将古人的经典纳入自己的时代语境中，对它进行重新审视，对它戏仿、改编、讽拟，将它融入现实生活中，使古典作品“现代化”；在这一“现代

① 参见《弃儿汤姆琼斯史》上册第285页，上海译文出版社1993年版

化"的过程中,作家的主体性得到发挥,他们一改唯古典作品是从的消极被动,主动地介入现实生活,从现实生活中直接取材,凭着个人的感受与经验对生活本身进行戏仿、讽拟、改编。庄谐体对现实生活的态度不是亦步亦趋的,它更像是一面"哈哈镜",对生活进行夸张、变形,改变它的常态,凸显它那不易为人们所注意的一面。为了达到这一效果,作家可以大胆想象与虚构。表面上看,庄谐体的价值取向与现实生活是不可调和的,它总要揭生活之短,指陈时弊,并将它公之于众。但这不是哗众取宠,它也不想摧毁现有的生活,只是从否定的角度来关注现实生活,让人们看到生活反向的一面。否定只是一种手段,目的还在于"揭出病苦,引起疗救的注意"。可见,庄谐体同样具有双重性。

庄谐体的这三大特征(杂体性,当下性,主体性),对欧洲文学尤其是长篇小说的发展产生过深远影响。巴赫金之所以把庄谐体视为狂欢化文学的第一个例证,是因为他在这一体裁类型中发现了鲜明的狂欢化世界感受,这种感受影响着文学与现实生活的关系。他说:"它们(庄谐体——引者注)或多或少都浸透着狂欢节特有的那种对世界的感受,其中有些就是狂欢节口头民间文学体裁的翻版,从头到脚贯穿在这些体裁之中的狂欢节世界感受,决定了这些体裁的基本特点,使体裁的形象和词语与现实有了特殊的关系。"[①]

在进一步的分析中,巴赫金指出:狂欢化世界感受的相对性,以及由相对性而来的诙谐气氛,使庄谐体最终获得了区别与其他严肃体裁的鲜明风格。

---

① 《巴赫金全集》第五卷第 141 页,河北教育出版社 1998 年版。

巴赫金对庄谐体狂欢化内涵的分析，是从陀思妥耶夫斯基小说体裁的历史渊源这一角度来切入的。在对历史渊源的发掘与清理中，他着重考察了庄谐体中的狂欢化因素。由于受研究任务的限制，巴赫金的考察也仅仅局限在那些对陀思妥耶夫斯基创作有着较为直接传承关系的少数几种庄谐体体裁，如苏格拉底对话，梅尼普讽刺以及筵席交谈等。我们循着巴赫金的思路对这几种体裁特别是苏格拉底对话和梅尼普讽刺作一分析。

我们前面说过，苏格拉底对话是源于古希腊哲学家苏格拉底言行的一种古老的民间体裁。作为一种庄谐体，它的意义已远远超出了苏格拉底本人和他的时代，成为一种在后世流传甚广的体裁形式。古代许多著名作家都采用过它，如柏拉图、色诺芬、安基斯芬、爱斯芬等。但有作品流传至今的只有柏拉图和色诺芬。苏格拉底对话是在民间狂欢节基础上成长起来的，它深刻地渗透着狂欢化世界感受。按照巴赫金的分析，这一体裁有五个基本方面与陀思妥耶夫斯基的创作有千丝万缕的联系。它们分别是：

(1)苏格拉底对话源于真理的对话本质。真理不是产生于某个人的头脑里，而是诞生于共同寻求真理的人们之间，诞生于人们的交际对话过程中。苏格拉底之前的哲学一直是一种理智的独白的哲学，在那里，真理总是被看成是某种现成的东西，它可以靠思考者的独自努力而被把握，并能轻易地传递或传达给其他人。苏格拉底则已不满足于这种观点，他认为真理是辩证思维的产物，如果不通过人们在相互提问和回答中的不断合作，真理就不能获得。因此，真理不是一种经验的对象，而是一种社会活动的产物。这种社会活动就是对话。

巴赫金进一步认为，对话不仅有哲学思维这一纯智性的一面，它还有着民间笑谑的文化内涵，苏格拉底对话直接孕生于民间广场。

(2)苏格拉底对话的两种基本手法是“对照法”和“引发法”。“对照法”是就对话涉及的客观对象(或客体)而言的，通过对关于该对象的不同看法与观点的对比，多方位多侧面地打量它，使对象摆脱片面性及自我封闭性；“引发法”则是就对话主体而言的，将对方从自我封闭的内心世界里引逗出来，把注意力投向他面前的“苏格拉底”(或“我”)，从而助成对话交往，让思想在对话中交锋。

(3)因此，苏格拉底对话中的主人公是思想家。他们有自己对世界的理解与观点。当这些观点或思想在没有与他人对话或交锋以前，都会有“遮蔽”，对话则给了它们一个辩白与考验的机会。在这一过程中，思想通过扬弃而不断完善。

(4)思想的交锋与考验通常都是在边缘性情境中展开的。边缘在这里有两重意思：首先，两个不同话语主体的遇合构成具体的对话语境，一方话语的终结，意味着另一方话语的开始，双方话语的来回往复贯穿着整个对话的过程。这种主体间的不断置换形成了话语的边界或边缘；其次，苏格拉底还有意识地设置一些边缘性场景，将对方引入这一场景中，这类场景往往是一些非常的生活情境，甚至带有钻牛角尖的味道。在这种异常的情境里，让对方作出应对。在应对中，对方往往会出现捉襟见肘的尴尬，露出思想上的破绽。此时苏格拉底就会介入进来，与对方共同地寻求走出尴尬的方法与途径，即正确的思想或真理。

(5)苏格拉底对话实际上孕育了后来文学中的思想形象。

因为,思想总是人的思想,它与思想的所有者的形象有机地联系在一起。不过,在苏格拉底这里,思想的形象想还带有混合的性质。[1]

苏格拉底对话还不是一种规范性的体裁,它是哲人们进行哲学思考的一种方法。苏格拉底不满足于书斋式的沉思默想,而是将深奥的人生哲理大众化,对话无疑是一种有效的方式。对话可以富有生活情趣,可以此情此境,人人都可以参与进来。因此它有深广的民众基础,同时也获得了巨大的发展潜力。即使在后来,本义上的苏格拉底对话已经衰退,但它的内在精神却在许多变体中得以发扬光大。其中最典型的变体是梅尼普讽刺。

梅尼普讽刺是据希腊文 SaturaeMenippeae 译出,周作人将它译为"墨尼波斯杂体诗"。两种译法各有所长,从风格特征来看,译"梅尼普讽刺"似乎更传神,而从体裁特征来看,译"墨尼波斯杂体诗"似乎更贴切。关于梅尼普与梅尼普讽刺,德国的策勒尔有过一段简要的介绍:"加德勒的梅尼普斯(Menippus,约公元前 250 年)的著述,亦庄亦谐,更胜于庇雍(Bion)。他也是一个被解放的奴隶,是麦契克利斯的弟子。他不理会哲学的系统性,是一位道道地地的讽刺作家:'隐藏着的一笑就咬人的狗。'受到喜剧、滑稽短歌剧和笑剧的启发,成了以他命名的讽刺文学的创始人,法罗(Varro)在他的《萨图拉·梅尼庇埃》里,塞涅卡在他的《阿波科罗沁托西斯》里模仿了他,尤其是卢奇安,他的不少作品都模仿他。"[2] 周作人在《卢奇安

---

① 参见《巴赫金全集》第五卷第四章,河北教育出版社 1998 年版。

② 《古希腊哲学史纲》第 246 页,山东人民出版社 1992 年版。

对话集》中说:"墨尼波斯(又译梅尼普——引者注)本犬儒派哲人,亦作对话嘲讽世人,今悉不传。一世纪时罗马诗人伐洛(Varro 通译发禄)曾有仿作,称'墨尼波斯杂体诗',以诗文杂糅故名。"[①] 巴赫金在谈到梅尼普讽刺的命名时也说:"这一体裁的名称,取自纪元前三世纪加达拉的哲学家梅尼普的名字,是他创造了这个体裁的经典形式,而这个名称作为特定体裁的术语,是公元前一世纪罗马学者发禄首先采用的,他把自己的讽刺作品称为'梅尼普讽刺'。不过这体裁本身的出现,要早得多。它的第一个代表,可能是爱斯芬,他是苏格拉底的学生,又是《苏格拉底对话》的作者之一。"[②] 梅尼普本人的创作并没有流传下来,其作品的篇目也仅能从第欧根尼·拉尔修的论述中窥见一二。但梅尼普本人的讽刺风格我们还是可以从后世的一些仿作中体会到。比如,《卢奇安对话集》中的《宙斯唱悲剧》就被认为是典型的梅尼普讽刺;在直接以梅尼普为主人公并模仿其写作风格的《死人占卜》中,也可以获知梅尼普讽刺的具体情况。据周作人介绍,梅尼普本人著有《召鬼术》,《死人占卜》就是对这一作品的模仿,尤其在诗文杂糅的文体方面何其神似。我们先看一段:

> 墨尼波斯:你好,我的家堂和我家的灶门啊
> 我来到阳光里,看见你们,多么高兴哦!
> 友人:这是那犬儒墨尼波斯么? 的确,这不是别人假如我没有看错。这完全是墨尼波斯。……

---

① 《卢奇安对话集》第 488 页,人民文学出版社 1991 年版。

② 《巴赫金全集》第五卷第 148 页,河北教育出版社 1998 年版。

墨尼波斯:我从死人的洞穴,从黑暗的门里出来,

冥王在那里离开了诸神住着。

友人:赫剌坷勒呵,难道是墨尼波斯死了我们不知道。

现在却是重新活了过来?

墨尼波斯:不,却是活着,我到了冥王那里。[①]

韵散杂糅,尤其是套用史诗、悲剧等严肃体裁中现成的诗句(上引墨尼波斯诗句的出处可参见《卢奇安对话集》501－502页),并将它们嵌进轻松的日常对话性的散文体中,就形成了亦庄亦谐的笑谑风格。不仅墨尼波斯的形象具有诙谐的一面,友人的话语也同样充满了调侃与嘲弄的意味,整个作品都充满了笑声。

作为一种狂欢化体裁,梅尼普讽刺的发生基础是什么?它的基本的体裁特征有哪些,这些特征对后世的文学创作有什么影响?要解答这些问题,我们最好来看看卢奇安的对话。

卢奇安(也译作琉善,公元120－180年),古罗马时代的叙利亚人。关于他准确的生平传记资料已很难查考。据他的自传性作品《关于梦中所见》可略知:他生于叙利亚的萨莫沙塔,曾做过辩护士,后转入哲学研究,是犬儒学派后期的代表之一。卢奇安的哲学思想主要是借对话体形式来表述的,在这一点上,他无疑是苏格拉底对话的传人。但他不仅用对话

---

① 《卢奇安对话集》第489－490页,人民文学出版社1991年版。

形式来探讨哲学问题，也用它来针砭日常生活中的凡人小事，为了达到这一效果，他不惜在对话中引入虚构的故事与情节，将对话体改造成一种短小的讽刺性喜剧形式。卢奇安本人“善谑”，并能娴熟地运用民间口语及俗语，因此，他的对话总是机智、幽默，却又寓有调侃、讽刺与嘲弄的意味，他还自觉地将传统的喜剧形式（如阿里斯托芬）引入对话中。特别是借助喜剧这一中介，卢奇安的对话同民间、同深刻的狂欢节的笑保持着比较密切的联系。巴赫金说卢奇安的对话（包括梅尼普讽刺）是古代的一种“新闻体”，他的笑已带有某种抽象的性质。策勒尔也说，卢奇安确乎不能称为哲学家，他更像是一位持怀疑态度的外行和一位机敏的报刊记者，确实，卢奇安自诩为“真话之子，盘问之孙”，他爱真理，与一切坏蛋势不两立，并将批判的矛头直指到从最高统治者到富人的整个统治阶级，认为社会的腐变，都是金钱惹的祸。他的创作大都运用“冥府之行”，对死者的祝祷、遗嘱、致神的信等形式对当时的思想现实作出尖锐的反应。

在《双重起诉》中，卢奇安借“对话者”之口，对自己作品的特征（准确点说，是卢奇安所创造的人物形象）作了描述：

> 他将我的像样的悲剧面具拿去，却换上了一个喜剧的、好似羊人似的，好笑的东西。随后又要我去与玩笑、讥刺、犬儒派、欧波利斯和阿里斯托芬坐在一起，都是些可怕的人，专是讥笑神圣的和正当的事物的人。末了他又掘出那只老狗来，叫做墨尼波斯的，给我做伴，很能叫喊，张着利齿，真是一条可怕的狗，因为他会不经意地咬你一口，他咬你却是同时笑

着。[1]

要理解上面这段话，理解那只叫墨尼波斯（梅尼普）的老狗"他咬你却是同时笑着"这句话的含义，我们先要弄清犬儒学派的一些基本情况。

"犬儒学派"的由来有两种主要的说法：一种是因他们聚会的场所而来。最早的犬儒安提斯泰尼在赫剌克利斯资助的居诺萨格体育馆创立了他的学派。居诺萨格有"狗窝"之意，因此这一学派被称为"犬儒"。另一种说法则源于安提斯泰尼的弟子第欧根尼的学说及他特殊的生活方式。第欧根尼曾宣称：他并不奢望成为这个病态社会的救治者，只是想做"一条野性的狗"。他不仅以"狗"自称，还喜欢拿动物的生活做人类的楷模。第欧根尼的学说及生活方式，深深影响了他的弟子们，因此这一学派被称为"犬儒"学派。

犬儒学派最早的代表人物是安提斯泰尼（公元前445—365年），自称为苏格拉底精神上真正的继承者。确实，安提斯泰尼思想中有苏格拉底的血脉："惟有德是一种善，罪是一种恶。其他一切都无关紧要。"因此，安提斯泰尼认为：对于人生而言，唯一重要的是他的精神财富和思想财富，其他一切如财产、荣誉、自由、健康、生命、贫困、奴役、耻辱，都非善非恶，毫无价值。他声言，宁可沦为癫狂，也不愿沉沦于欲海。

第欧根尼不仅继承了安提斯泰尼的学说，而且将它用在自己的实际生活中，身体力行地实践老师的学说；他以动物的生活作为人类生活的楷模，这是对人类生活的一种有意识的

---

① 《卢奇安对话集》第3页，人民文学出版社1991年版。

反讽，这可见出他对一切人类文明的藐视，对一切世俗权贵的蔑视。据说，第欧根尼居住在科林斯，以一口大缸为居所，亚历山大去“拜访”他，见他高卧未动，就说，我是亚历山大帝。第欧根尼回答说，我是诨名叫狗的第欧根尼。亚历山大问他有何欲求，第欧根尼举起一根手指，说：请别挡住了我的阳光。虽是传说，但犬儒学派的生活及他们的处世态度却非常形象地表现出来了。

蔑视一切世俗权贵，藐视一切人类文明，这使犬儒学派在精神和生活方面都可能成为一种“世界公民”，他们也以“世界公民”的眼光来看待天上和人间的一切，审视一切。第欧根尼甚至提出要“重新评估现行的种种价值”。世界公民的自我角色的派定，使犬儒学派获得了重新审视一切的绝对自由，获得了看待世界与人生的相对性视角。透过这种视角，绝对、权威、神圣及各种俗念都变得荒谬可笑，沦为犬儒们嘲弄与调侃的对象。犬儒们这群“隐藏着的一笑就咬人的狗”，他们的“咬你一口却是同时笑着”的作派，构成对这种绝对性的致命的打击，在将它置之死地再加以戏弄，在戏弄中促使它再生与更新，因此犬儒学派的笑是恶作剧的狂欢节式的笑。

但是，犬儒学派的笑毕竟是一种睿智的笑，是智者的笑，它是一种批判的武器，而不是艺术。这种笑的力量来自逻辑与理性。而我们在卢奇安的作品中发现的则是艺术的，狂欢化了的笑。这一转化过程即由哲学向文学的转化，由逻辑向虚构的转化是如何完成的？爱德华·策勒尔为我们提供了有关这一转化的背景资料。

犬儒学派尽管在希腊化时代已发生分化，其极端的主张也随之趋向和缓，但它的基本精神，即世界主义、相对主义和

极端的个人主义,却始终贯穿于整个学派的发展与演进过程。这种精神一旦与鄙视生命,视人生为转瞬即逝、倏忽无常的思想相结合,犬儒学派那种对现实世界的激烈的批判态度,就会从根本上发生转化。讽刺代替了批判,嘲笑代替了义愤,相对性代替了科学与理性的绝对性,游戏代替了责任,放荡代替了道义。"隐蔽着的一笑就咬人的狗"开始走进了公众生活。这笑,就成了模棱两可的笑,成了狂欢节式的笑。在这一时期,哲学表述的外在形式发生了根本的变化,在这一变化中,梅尼普是一个重要的中间人物。

对这一时期文体特征向讽刺嘲弄方向的转化,策勒尔是这样说的:"一方面以通俗的哲学酷评代替了一种严谨的逻辑陈述,起先通过介绍虚构的对手,还带有一些逻辑的成分,接着议论就被插进许多诗人们的一段段诗句和引用诙谐而往往粗俗的奇闻轶事所打断,行文带有生动的描述、拟人的手法和对仗的句子;另一方面,以一种打油诗,挑选十分多样的生活片断作为它讽刺嘲弄的对象。"①

文体的这一变化,可以归结为,以虚构情节代替逻辑陈述,以对现实生活的关注代替对纯理论(精神)的思考,以亦庄亦谐、韵散相间的杂体代替严谨单一的政论体。这种文体特征既是后来卢奇安文体的特征,也是梅尼普讽刺乃至整个庄谐体的特征。

巴赫金对梅尼普讽刺的探讨与对苏格拉底对话的探讨一样,也是从梅尼普讽刺与陀思妥耶夫斯基创作有渊源关系这个角度来进行的。这种探讨还只是一种经验性解读,他繁复

---

① 《古希腊哲学史纲》第245页,山东人民出版社1992年版。

地罗列了梅尼普讽刺的十四条特征。这些特征尽管表面上看各自分散，但实际上是一个有机的整体，其中枢是民间的笑谑文化，是狂欢式世界感受。梅尼普讽刺"不论它的外表层次，还是它的深藏的内核，都得到了狂欢化"。有些梅尼普讽刺，直接描写狂欢式的庆典，这种狂欢化当然还只是表面的外在的。更重要的是梅尼普讽刺创作时空体的狂欢化。在梅尼普讽刺的时空体中，出现了明显的三点式结构：天堂（天神与古代英雄居住的奥林匹斯山）—人间—地狱。对这三度空间的描写，均具有明显的狂欢化倾向。以奥林匹斯山为例，梅尼普讽刺有时将奥林匹斯山描写成了低俗的狂欢化的人间，人们对天神的态度不是恭敬，而是亲昵、嘲弄，甚至能与他们插科打诨。梅尼普讽刺中的地狱时空体狂欢化色彩更浓，它可以视为后来拉伯雷阴曹地府形象的源头。"地狱拉平了人世上的一切地位，在地狱里帝王和奴隶、富翁和乞丐等等全以平等的身份相互发生亲昵的接触。地狱成了翻了个的世界。"同时，狂欢化还改变了人间层次的样子，并在其深层的哲理层面上留下了深深的烙印，它"赤裸裸地提出关于生与死的最后的问题，是极度的包罗万象。狂欢式的思想同样是围绕着那些最后的问题"。[①]

如果说，苏格拉底对话作为一种发现真理的方法，还仅仅只能为一部分智者所娴熟掌握的话，那么，梅尼普讽刺则已经是一种相当大众化的言谈或创作方式了。与苏格拉底对话相比，它世俗化的一面更明显。这主要表现在三个方面：一，杂体性更明显；二，笑谑更具广场性；三，虚构色彩更浓，想象更

① 《巴赫金全集》第五卷第175－176页，河北教育出版社1998年版。

大胆。

梅尼普讽刺可以说是“文备众体”，它广泛采用各种插入文体，如故事，书信，演说，筵席交谈，甚至包括一些严肃庄重的文体。这些文体在平时都有自己独有的运用范围，并形成相对稳定的风格，众文体因此有雅俗，韵散之别。但现在它们一时间相遇在梅尼普讽刺中，既要保持原有的个性与意向，又要适应梅尼普讽刺的创作语境，还要与不同甚至相对立的文体共处，这难免会发生龃龉冲突，甚至自嘲自反。可以说，梅尼普讽刺构成了一个文体的狂欢广场，这里众声喧哗。梅尼普讽刺这种对现成文体的借用，使它可以在对生活进行讽拟戏谑时，不致太过锋芒毕露，引起对方的反感，正如希腊化时期人们责难梅尼普讽刺作家庞雍时所说一样，梅尼普讽刺给哲学穿上了艺妓的花衣裳。

与苏格拉底对话相比，梅尼普讽刺中笑的比重也大大地增加。这是因为，梅尼普讽刺与人们的日常生活的距离更接近，它所具有的“世俗关怀”使大众都可以参与进来。如果说，苏格拉底对话的笑还是智者的笑的话，那么，梅尼普讽刺的笑则是人民大众的笑，是广场式的笑。这种笑既可是直接针对日常生活中具体的人和事，某种生活方式、习惯甚至制度，此时，它有很强的现实政论性；也可以针对某些虚构的东西，这些东西在日常生活中并不一定就存在，此时，它就有一定的假定性。这样，梅尼普讽刺的创作空间就大大拓展了，它从苏格拉底对话注重“史实与回忆”的限制中解脱出来，最大限度地趋近当代生活。巴赫金说：“梅尼普体不写传说故事，对这个体裁没有任何写外表的生活真实的要求。梅尼普体的特点

是，有极大的自由进行情节和哲理上的虚构。”[①] 他说，恐怕在整个世界文学中，我们找不到可以比梅尼普体更自由地虚构和幻想的体裁了。这一切最终取决于梅尼普讽刺发生的基础，即“创造出异乎寻常的境遇以引发并考验哲理的思想，也就是探求真理的哲人的话语，体现在他的形象中的真理”。[②]

有了这个基础，梅尼普讽刺中即使是最大胆的、最不着边际的幻想、惊险故事，也可以得到内在的说明、解释与论证。它既能写上天堂、下地狱、游历人所罕知的国度，又能将宗教的神秘与贫民窟自然主义的粗俗搅和在一起，甚至还能进入人的内心深处，描写人们不寻常、不正常的精神与心理状态，如各种类型的精神错乱，个性分裂，耽于幻想，异常的梦境，近乎发狂的念头以及自杀等。这一切无疑有助于作品世界的狂欢化。

从根本上说，梅尼普讽刺脱胎于苏格拉底对话，但它又将苏格拉底对话作了民间还原，使它重返民间。苏格拉底对话根植于民间，但它渐渐演变为少数哲人们的文体。而梅尼普讽刺则将对话拉回到民间的日常生活中。对民间彻底的回归是在筵席交谈这一文体中实现的，梅尼普讽刺曾有意识地将它吸纳进来。关于筵席交谈我们在前文已谈论过，不赘。梅尼普讽刺向民间的还原，很难用体裁的的自律作用来解释。时代变更的因素在这里起主要作用。梅尼普讽刺之所以有那么强烈的“世俗关怀”，与它产生时的社会环境有很大关系，它是时代更替，社会转型的产儿，因此从梅尼普讽刺的内在品格来说，它具有很强的边缘性。对这一点，我们不拟作过多的论

①② 《巴赫金全集》第五卷第150页，151页，河北教育出版社1998年版。

说，巴赫金已作了全面而深刻的阐释，我们完整地引用巴赫金的一段话来结束对庄谐体裁风格的论述。

> 这个体裁（梅尼普讽刺——引者注）的形成，是在民族传说解体的时代，是在构成古希腊罗马式理想的“优雅”风度（“高尚之美”）的那些伦理规范遭到破坏的时代。那时，众多不同的宗教和哲学派别在进行激烈的争斗。那时，围绕世界观里“最后的问题”所展开的争论，在所有阶层的居民间成了日常生活中的普遍现象；只要是人们聚集的地方，便都会有这种争论，如集市广场、街道上、大路上、小酒馆、澡堂、船甲板上等等。那时，哲学家、哲人（昔尼克学派、斯多噶派、伊壁鸠鲁信徒），或预言家、显圣者的形象，成了典型的形象，比中世纪僧团鼎盛时期的僧人还更为常见。那也就是新的世界宗教——基督教——酝酿和形成的时代。这一时代的另外一个方面，则是人的生活中所有外在境遇全部失去了意义；人所处的地位变成了人在世界舞台上受命运的盲目支配而扮演出的种种角色（对这一点的深刻的哲理认识，属于埃皮克捷特、马克·阿夫列利；在文学方面，则见于卢奇安和阿卜利斯的作品）。这一点导致的结果，是破坏了人及命运的那种史诗式和悲剧式的整体性。[①]

① 《巴赫金全集》第五卷第156页，河北教育出版社1998年版。

第二节　复调:关于陀思妥耶夫斯基的小说

复调本来是音乐艺术中的一个术语。巴赫金用来借指陀思妥耶夫斯基小说的总体特征,提出了复调小说的理论。按照巴赫金在《陀思妥耶夫斯基诗学问题》一书中的论述,复调小说至少有这样三种含义:(1)它是小说的一种新的体裁变体,其基本精神可以上溯到庄谐体;(2)它是一种新的艺术观照与艺术思维类型,它直接根植于狂欢式世界感受;(3)它是一种新的艺术模式。这一切最终都建立在对话基础上。对话可以说浸透了复调小说的各个层面。在这个由对话构成的小说世界里,参与者不再是性格和形象,而是思想和人物的自我意识。人物的思想和自我意识成了作品的主人公。

对陀思妥耶夫斯基小说主人公这一特点的发现,首先应归功于恩格尔哈特。恩格尔哈特说,陀思妥耶夫斯基小说中的人,是被思想左右的人,思想在人的意识中过着独立的生活。所以,陀思妥耶夫斯基描写的不是主人公的传记生平,而是他的思想生平。但是,陀思妥耶夫斯基的小说又不同于表现思想主题的小说,也不同于伏尔泰式的哲理小说,而是描绘思想本身的小说,如同在别的小说中,描绘的对象可以是惊险故事、趣闻逸事、典型心理、生活画面或历史场景,陀思妥耶夫斯基的小说描绘的则是“思想”。格·弗里德连杰尔说:“青年陀思妥耶夫斯基的具有一定智力水平的‘善于独立思考的’人物,把自己关于生活的思考告诉给读者,但是这些思考尚不希图构成某种缜密的体系。它们只是一鳞半爪,没有形成统一的完整的生活‘哲学’。这些人物的见解常常好象是当着读者

的面无意中萌生的，而不是事前经过人物深思熟虑过的，没有形成一个统一严密的整体。”①

巴赫金在肯定恩格尔哈特深刻的洞察力的同时指出，他并没有意识到这一发现所具有的历史意义。陀思妥耶夫斯基小说实际上引发了文学创作中的一场深刻的革命。在陀思妥耶夫斯基那里，思想主人公不再是独白小说中的主人公，而是一种完全新型的复调小说的主人公。在独白小说中，主人公的世界是各自封闭独立的世界，而复调小说里的主人公则始终处于对话或思想的交锋中。对话使思想与思想发生交流、矛盾、对抗、冲突、补充、融合或分离，进而催生新的思想；新思想又使旧思想内部发生分化、瓦解或聚合、重组，使思想在一种共时的层面上趋向多元。思想交锋的这一特点，使陀思妥耶夫斯基的小说世界处于永无完结的共时状态，处在变化、更生的过程中。他的小说使人紧张、恐怖，令人窒息，让人痛苦而兴奋。陀思妥耶夫斯基小说对传统小说的有意识的革新超出了本书的范围。这里我们只侧重从狂欢化诗学角度来看看陀思妥耶夫斯基小说的体裁及风格特征。

陀思妥耶夫斯基诗学的奠基人是列昂·格罗斯曼。他率先指出陀思妥耶夫斯基小说具有多层次多色彩的风格。这一风格在《白痴》中表现得最为典型："基督似的公爵"梅思金那充满幻想成分的意向被置于当时极为平凡的日常生活环境中，在这里，纳斯塔霞·菲利波夫娜、罗戈任、伊波利特的悲剧形象与伊沃尔金将军、科利尔和列别杰夫等怪诞可笑的形象并列。小说中，充满紧张的悲剧冲突与伊沃尔金将军随口瞎

① 《陀思妥耶夫斯基的现实主义》第 307 页，安徽文艺出版社 1994 年版。

编离奇经历的滑稽插曲交替出现；在主要人物形象旁边的是以讽刺和政治抨击性笔法描绘出来的“当代实证论者”形象。格罗斯曼说：“他的小说结构的基本原则就是这样，使叙述中水火不相容的因素，服从于统一的哲理构思，服从于旋风般的事变。在一部艺术作品中把哲理性自白同刑事侦破结合起来，将宗教悲剧纳入市井小说的情节之中，通过惊险故事的一切情节波澜得到新型宗教神秘剧的启示——这便是陀思妥耶夫斯基面临的艺术任务。”①

确实，在陀思妥耶夫斯基的创作中，能见到各种不同性质、不同价值的材料。这些材料不仅差别很大，而且大都取自通俗的市井故事，有的甚至直接采用新闻报刊上的凶杀、强奸、遗弃等案件。在他那里，《圣经》故事与民间传闻、报章、笑话、街头闹剧、荒诞逸事杂糅在一起，形成一种庞杂而繁复，甚至混乱的世界。特别是，他将惊险故事同自白、生平传记，以及道德说教混杂在一起的做法，与 19 世纪的艺术观念大异其趣，他也因此受到人们的责难。陀思妥耶夫斯基一度被视为“体裁美”的粗暴破坏者和践踏者。按照当时流行的艺术观念来看，惊险故事、通俗小说同圣经故事等崇高体裁是不相容的，与自白、生平录及说教等也不可混杂。而陀思妥耶夫斯基的这种“混杂”，不仅使这些异质性的东西失去了各自的“体裁特质”，也使自己的创作不可能形成完整的精美的结构。

如果从传统小说的习惯思维来看，陀思妥耶夫斯基小说确实是一个异类。陀思妥耶夫斯基本人对这一点也似乎有清醒的意识，他知道并且相信，在他的创作烈焰里，日常现实的

---

① 转引自《巴赫金全集》第五卷第 16 页，河北教育出版社 1998 年版。

原始的零星片段，引起轰动的市井故事，《圣经》里充满感召精神的篇章，都要销熔于一炉，化作新的成分，并将获得他本人风格情调的深刻烙印。可以说，各种异质性的东西也确实在陀思妥耶夫斯基的创作中已融化为一个整体，日常生活中的零星片段，一旦放入陀思妥耶夫斯基思想的"坩埚"和"熔炉"中，就会获得新的成分。尤其是惊险情节，几乎成了陀思妥耶夫斯基创作的经常性备料。他不仅复现了惊险文学的种种典型，而且，"他甚至还利用这一体裁的刻板公式。当写作加快，进入高潮时，他往往受到流行的惊险情节的诱惑，而这些情节程式都已被市民小说和小品文作者用得烂熟了"。[①]

格罗斯曼也注意到，惊险情节在陀思妥耶夫斯基的创作语境中获得了新的结构功能：(1)使叙述扣人心弦；(2)借此寄寓作者对下层人民，特别是那些低贱的被凌辱和欺侮者，如乞丐、弃婴等的同情；(3)在平凡中注入异常，将崇高与怪诞结合起来。巴赫金认为，格罗斯曼的这一分析不无道理，但却没有触及到惊险情节在陀思妥耶夫斯基小说中结构功能的真正本质，他所列出的三种功能其实只是辅助性的。因为，格罗斯曼对陀思妥耶夫斯基小说的分析是孤立的，并没有将他纳入"长远的时间"里。

巴赫金认为，要正确理解惊险情节在陀思妥耶夫斯基小说中的结构功能，必须将他的小说纳入"思想小说"这一整体的艺术框架中。艺术是一个整体，只有在整体的艺术氛围和整体结构中才谈得上解读作品的体裁特征及情节功能。基于这种认识，巴赫金对陀思妥耶夫斯基小说中惊险情节的结构

① 《巴赫金全集》第五卷第135页，河北教育出版社1998年版。

功能作出了自己的概括:(1)惊险情节总是同深刻的尖锐的提出问题结合在一起,并且,它完全服务于思想,即把人放到不寻常的环境里,让他同他人在突然的不平常的相遇中产生冲突,以此来考验思想和思想的人,也就是发现"人身上的人";(2)惊险情节同对话,同自白、生平录、说教相结合,从而形成一种体裁上的综合、混杂。这种综合与混杂是按照复调原则在更高层次上的结合。在这里,惊险情节的最高的艺术目的,仍是考验思想,引发对话,发现"人身上的人",发现"人类心理的全部奥秘"。

惊险情节的这一结构功能,使陀思妥耶夫斯基小说能吸纳一系列相关的狂欢化体裁。其中最引人注目的是梅尼普讽刺。巴赫金说:"事实上梅尼普体的所有特点(当然带有相应的错综变化),我们都能在陀思妥耶夫斯基那里找到。这的确属于同一个体裁世界,只是在梅尼普体中这一体裁刚刚处于自己发展的初始阶段,而到了陀思妥耶夫斯基那里已经达到了自己的顶峰。"[①] 从梅尼普到陀思妥耶夫斯基的这一体裁世界的一个突出特点,就是将看似绝对不能相容的因素令人惊异地结合到一块。这些相异因素之所以能结合到一起,是因为它们都根植于狂欢化世界感受。狂欢化世界感受使梅尼普讽刺,也使陀思妥耶夫斯基的创作成为典型的狂欢化文学。

狂欢化文学典型的情节结构是"死人对话"。死亡具有强烈的边缘性。从梅尼普讽刺体裁的视角来看,死亡是一种边缘现象,它处于这一短暂易朽世界和永恒生活之间的分水岭上,处于时间的边缘上;死亡是对人间生活一次彻底的脱冕,

---

① 《巴赫金全集》第五卷第159页,河北教育出版社1998年版。

它使人世生活失去了价值,成为某种过眼烟云似的易朽之物,也使生活失去自身的意义,变成一个准备阶段,好迎接死后灵魂的不朽命运。在狂欢化文化里,阴曹地府或地狱的生活总是快乐开心的。不仅梅尼普讽刺爱用这一情节,陀思妥耶夫斯基也同样偏爱它。他甚至将这一情节发挥到了极致——自然主义地、冷酷地对死人作闹剧式的描写。对这一情节最大胆的运用是在《豆粒》中。

《豆粒》引入了陀思妥耶夫斯基非理性世界存在的幻想模式:死人在进入坟墓后,生命还能延续一段时间。小说借用死者哲学家柏拉图·尼古拉斯维奇解释了这一现象:"在地上,当我们活着的时候,误以为死了也就完了,可是这里身体似乎得到重生,生命的余力凝聚起来,不过这些只是发生在意识里。这个,我不知该怎么说,好像是生命凭着惯性继续下去。"这种幻景,巴赫金称之为"意识的最后生命"(彻底安眠前的三个月),亦即梅尼普讽刺所说的死亡的边缘状态。处在"意识的最后生命"中的人们(死者们),摆脱了一切条件、地位、责任、生活常规、道德禁律,可以毫无顾忌地袒露自己内心最隐秘和最丑恶的言行(按地上的标准)。因此,《豆粒》中设置的这一"幻景"如同作者在《温顺的女性》里加上一个"幻想故事"的副题一样,也是一种形式或体裁的借用。这一形式或体裁的最终目的是促使"死人"充分地、自由地不受任何限制地表露自己的意识。这是一种典型的"引发法"的创作方法。

摆脱了任何人间禁律与责任的"死人们",仿佛立即进入狂欢式的自由不拘的交往中:游戏,嬉闹,色情,笑谑,这一切都在墓地里尽情展开。墓地充满了狂欢式的喧闹,在地上的因死而解除的禁律以相反的方式在地下得以重建。在摆脱一

切(在地上的)条件、禁律和责任的墓地,死者们开始为自己立法:一个“假上流社会的坏蛋”充当了这里的立法者,他说:“先生们,我提议不必顾及任何廉耻!”这一提议偏重于“破”的一面,使死者们从各种禁律与规约中解脱出来;但仅仅局限于此还不够,因此“坏蛋”第二次提议说:“不过现在我想说的是可别说谎话,我只希望这一条,因为这是最重要的。”这一次提议实际上赋予了死者们一种“治外法权”。墓地的生活因此转化为狂欢式的生活。可以说,墓地的这种地下“法权”是狂欢节“治外法权”在长远时间里的延伸与变形,它将作者免受惩罚的特权与建立真实世界的艺术原则融合为一个整体。在陀思妥耶夫斯基的创作中,这种“地下法权”可以说是“幻想故事”形式的变体,不同的是,“地下法权”已成为一种有意识的艺术原则:引发法原则。所以,当“坏蛋”提议“我们大家都来大声讲讲自己的历史”时,得到了大家一致的响应,墓地里出现了狂欢式的众声喧哗:“‘赤身裸体,赤身裸体!’所有的声音都大喊起来。”

《豆粒》的这种狂欢化气氛,在《白痴》中也可见到,纳斯塔霞·菲利波夫娜的命名日,费尔德先科提议大家玩一种“沙龙游戏”,即各讲一件一生中干的最坏的事。虽然人们在具体的讲述中难免遮遮掩掩,但它确实创造了一种狂欢化的氛围。“在这一氛围里,人的命运和面目发生了剧烈的狂欢式的变化,寡廉鲜耻的计算被揭露出来,纳斯塔霞·菲利波夫娜的话听起来如同狂欢广场上脱冕时那种狎昵的语言。”[①] 这是一幕典型的闹剧。陀思妥耶夫斯基的小说世界也因这类场景而

① 《巴赫金全集》第五卷第192页,河北教育出版社1998年版。

狂欢化了。

“死人对话”还有一个变体：对话的场所已发生变化，它不在墓地，而是在死人身边；对话者也不再是死人，而是活人，是死人身边的活者。这类对话也可以视为“意识的最后生命”的边缘性对话。比如，《罪与罚》中对拉斯柯尔尼科夫在杀死老太太之后的一段意识分裂的描写；《白痴》结尾处梅思金与罗戈任守在纳斯塔霞·菲利波夫娜尸体旁的最后一次会面，就是这类死人对话。我们就《白痴》中的死人对话来作一分析。

罗戈任将急于要找到纳斯塔霞·菲利波夫娜的梅思金带到自己的卧室，梅思金看见纳斯塔霞直挺挺地死在床上。两人就纳斯塔霞的死展开了谈话：

> “你听着，你告诉我：你用什么把她弄死的？用刀子？就是那一把？”
>
> “就是那一把……”
>
> “你再等等！帕尔芬，我还要问你……我有好多事要问你，全要问清楚……可你最好是先告诉我，一开始就告诉我，好让我知道：你在我结婚之前，在举行婚礼之前，在教堂门前的台阶上，就想用刀子杀死她吗？是不是这样？”
>
> “我不知道是不是这样……”罗戈任冷冰冰地回答，对这个问题甚至似乎感到有点惊奇，也不明白它是什么意思。[①]

① 《白痴》773页，人民文学出版社1992年版。

这段对话就纳斯塔霞的死而展开，谈到了一把刀子、一副牌和被纳斯塔霞抽了一鞭子的某军官。两人的话题总是小心翼翼地避开死者，让她安详地沉在死寂与黑暗中，对她进行有意识的遗忘与漠视，但这些有意躲闪的话题，又始终被死者牵着鼻子走。在这场生与死的边沿性对话里，“死者为王”的庄重、肃穆的假面被撕掉，露出的是日常的、生理的、细节的因而是物质的面孔，是冷漠而可笑的物的相对性。

这种极端自然主义又极端不敬的描写，正是建立在狂欢化脱冕的世界感受之上的。这种建立在狂欢化世界感受之上的脱冕、俯就，直接将死者放在亲昵和粗俗的层面上。在陀思妥耶夫斯基的创作中，墓地、葬礼和僧侣都与死者一样，受到了这种狂欢化脱冕的戏弄。比如，《豆粒》中的叙述者以近乎调侃的轻佻语气讲述了自己在墓地的见闻：

“首先就有股**鬼气，拉来了**大约十五个死人。**盖棺布的价钱差别可大了**。甚至还有两个柩车，一个是将军，一个是太太。好多**悲恸的面孔**，也有好多人是假伤心，也有不少人是**公开的嬉皮笑脸**。僧侣可用不着抱怨了，**是笔收入呀**。可有鬼气，鬼气！”

巴赫金在《陀思妥耶夫斯基诗学问题》第四章引用了这段文字。他接着分析说，黑体字部分“表出了强烈的亲昵和不敬意味、矛盾的结合，对不相称事物的俯就态度，粗俗的看法，自然主义的笔触和象征意义。”其实，这些因素正是狂欢化文学的体裁特征，是狂欢式世界感受看待世界的双重性视野的最集中的表现形式。

对“死人对话”最大胆也最具闹剧性的描写是在《普罗哈尔钦先生》中。普罗哈尔钦先生一生节俭，或者说吝啬，死后

也被陀思妥耶夫斯基这位残酷的天才搬上了舞台，而且是闹剧的舞台。作品在写到普罗哈尔钦先生死后，僵硬的身体上突然出人意料地“一件沉甸甸响当当的东西梆地一声掉在地上”，包内是十来块卢布，“紧接着，流出半卢布银币两个，二十五戈比的银币一个，后来是一些零钱和一个很大的五戈比古币”。这时，死者普罗哈尔钦先生上台了(为了一生节俭下来的钱，死者看来是不得安息了)，他装扮成一个小丑，以极其夸张的动作突然出现在陀思妥耶夫斯基虚拟的舞台上——死者出人意外地咕咚一声头朝下滚进床边的那个空隙，“只有发青的，皮包骨的两条腿朝天翘起，犹如烧焦的树上的两根树枝”。然后这位丑角保持着这种僵硬和夸张的姿势。但戏并没有中断：这时，在抽空了木板留下的空隙里，显出了钱堆，而且，钱堆愈来愈扩大，以致虚拟舞台下的观众惊呼了：“上帝呀！这里什么样的钱币都有！”被金钱照亮了的观众开始跳上台，清点(准确说是抢劫)那丑角留下的这堆钱币：

> 堂堂正正的整卢布、气度雍容的加半卢布、俊俏可爱的折半卢布、平民本色的四分之一卢布、双角银毫，乃至像老太婆那样没有多大作为的单角银毫，和五戈比小银币……一百万当然不到，不过总数确实可观，两千四百九十七卢布五十戈比。

普罗哈尔钦先生的“忽然一滚”，以及由此而来的抢钱的闹剧，是典型的“死者复活”式的狂欢节情节。死者被脱冕为闹剧中的小丑，成为观众(或读者)与叙事者(或作者)嘲弄、戏谑的对象。

除了“死人对话”外，梦幻情节也是陀思妥耶夫斯基创作狂欢化体裁的又一大类型。巴赫金说：“在整个欧洲文学中，恐怕没有哪位作家的作品像陀思妥耶夫斯基作品那样，梦境起了如此巨大而重要的作用。我们不妨回想一下拉斯柯尔尼科夫、斯维里加洛夫、梅思金、伊波利特、少年、韦尔西洛夫、阿廖沙、德米特里·卡拉马佐夫等人做的梦，想一想这些梦在实现小说的思想构思方面所起的作用”，就能知道，陀思妥耶夫斯基非常广泛地运用了梦的艺术潜力。

梦幻情节的体裁渊源是梅尼普讽刺，它构成了一个不曾中断的体裁传统。卢奇安曾经用过这一体裁，中世纪的“梦录”，塞万提斯的《堂·吉诃德》，16、17世纪的怪诞讽刺作品，以及浪漫主义曾经运用过的梦幻情节或形式。梦幻情节或形式具有盲螈一样的能变性和构造力，潜入众多作者的创作，构造他们的艺术世界。梦幻其实就是一种可能的另类生活，它有着不同于现实生活的逻辑，它按照不同的法则进行运转，有时甚至是翻了个的生活，它因此具有狂欢的成分。梦幻生活的引进，意味着对现存世界（相对而言是旧的世界）进行重新审视、考验与批判。它使作家获得了一种另类的视角和观察世界的方法。陀思妥耶夫斯基在此基础上进一步拓展了梦幻形式的功能与内涵。他曾在《一个荒唐人的梦》中对此作了说明：“一切都和平时做梦一样，人超越了时间和空间，跳过了生存的规律和理解的规律，只在你内心所想之处停下步来。”

巴赫金指出，梦幻情节作为一种体裁形式，使陀思妥耶夫斯基的创作超越了历史的传记的相对连续性和空间的广延性，而将情节集中在危机、转折和灾祸等边缘性时空体上，他的小说因此有一种爆发性的令人透不过气来的紧张和恐惧

感。这是一种新型的艺术时空体。这种时空体与梅尼普讽刺一样，也包含着乌托邦的空想成分，包含着理想的人间天堂的幻影。《一个荒唐人的梦》中，荒唐人以顿悟真理的欣悦感宣告："我的梦，我的梦，啊，梦向我赞美一种新的、伟大的、重生的、有力的生活！"通过梦，荒唐人获得了蜕变与新生，在他的世界里，出现了一种全新的生活。当然，按照日常的眼光看，这是一种空想，是渗透着沉甸甸的狂欢式世界感受的空想。

惊险情节，死人对话和梦幻形式等等的运用，使陀思妥耶夫斯基的作品世界获得了一种不可完成的、开放式的结构，他的情节丧失了任何使作品最终完成的功能。因此，为了结束作品，作者不得不采用自主性干预的方法来强制性地结束全文，或者凸显时间来匆匆收尾，如《白痴》的结尾写道："在前一章叙述的事件过去了两周以后，我们这个故事中的几个人物的情况发生了很大的变化，倘若不特别交代一下，我们就几乎讲不下去。"① 或者让叙述者直接站出来，告诉读者：故事到此结束，后事如何，作者本人也不得而知。多种体裁的杂糅，是陀思妥耶夫斯基小说复调特征的第一个方面。

在陀思妥耶夫斯基创作中，由于情节被虚化为一种结构功能，因此它与人物之间不再是传统小说中的那种决定与被决定的关系，人物甚至可游离于情节之外，沉溺于自己的内心，沉溺于与他人意识的驳诘与辩难中。作为情节有机构成的家庭、阶层、阶级等的社会属性与环境、地域、空间等自然属性在这里被推至幕后，成为意识或思想的背景。由于失去了情节的框范，主人公变成为偶合家族的成员，他们面目模糊，

---

① 《白痴》第728页，人民文学出版社1992年版。

没有自己相对稳定的具体形象。所谓典型环境中的典型人物这一现实主义的美学原则在这里不再适用。只要将陀思妥耶夫斯基与巴尔扎克作一比较,这一点就会看得很清楚。

巴尔扎克创造了一个个性鲜明的人物形象画廊,如高老头、葛朗台、贝姨、拉什蒂涅等,描绘了一幅幅风俗画。拉法格说,深信环境论的巴尔扎克,以无穷的细心,去描写他的各种人物,用作生活和行动场所的环境。[①] 茨威格也说:"巴尔扎克所有的人物都是用一种独特的、精神化学可以精确确定的物质制作的。……他们几乎已经不是人,而是简直都已经变成了人的特征,成了一种激情的精密机器。在巴尔扎克那里,我们可以把一种特征作为有关的概念加在每个人名上边:拉斯蒂涅等于野心勃勃,高老头等于牺牲精神;伏脱冷等于无政府状态。"[②] 陀思妥耶夫斯基笔下的人物则不是这样,他们没有精确的形象,有的只是一系列情感的变幻,是畏惧、恐慌、犹豫、痴迷,是痛苦、阴郁、消沉,是狠毒、冷漠、残酷。几乎每个人都不曾拥有属于自己的面容。在他的作品中,几乎找不到一张由颜色、线条、器官、质地组成的物质脸孔。这里只有一张表情变化无常的永不确定的脸孔。这张脸孔在《波尔宗科夫》中有过系统的描绘。其实,这很难说是一个真实人的脸孔,它更像是一块被各种感情、被各种激情强占的有限的地盘,它们在这里相互争吵,推攘、拥挤、喧闹,简直就是一个狂欢节广场:

---

① 参见《文学中的自然主义》第 337 页,上海文艺出版社 1992 年版。

② 《三大师》第 102 页,安徽文艺出版社 2000 年版。

> 我简直就觉得不可思议，在这么小的一块地盘上，也就是，在这个人的布满皱纹、颧骨高耸的一张脸上，怎么能在同一个时间里容纳得下这么多五花八门的表情，这么奇奇怪怪，性质截然不同的感受，这么强烈的印象。[①]

这张只有两个生理（布满皱纹、颧骨高耸）特征的脸，可以说典型地代表了陀思妥耶夫斯基笔下人物的特征，这是一张被思想被感情支配着的脸，它是一个表征，在它之后，是众多声音、思想、意识的交锋，透过这张脸我们可以进入人物更本质也更真实的内心或意识世界。巴赫金说："我们始终伴随在主人公左右，他的内心体验吸引着我们，我们不是观察主人公，而是与他共同体验。陀思妥耶夫斯基引诱我们进入主人公的世界，但我们看不见主人公的外貌。"[②] 被思想支配的主人公的这种不确定性，不仅表现在外貌上，也表现在他的社会身份上。陀思妥耶夫斯基的人物，是一群偶合家族的成员，他们并不一定要相聚、生活在一起，是一种莫名的偶然性将他们牵引到一起，即使是有着血缘关系的父子、兄弟（如卡拉马佐夫一家），也要被他改造成一种偶合关系。所以，从根本上说，他笔下的人物是一群边缘人，他们生活在走廊、门坎、台阶、楼梯口，生活在生与死，清醒与疯狂，谎言与真理的临界线上。这种边缘性决定了人物生活的双重性：高贵与卑微，丑恶与善良，平凡与怪异，极端的爱与极端的恨、上帝与魔鬼，贵族与平

---

① 《陀思妥耶夫斯基作品集·中短篇小说》，上海译文出版社 1983 年。

② 《巴赫金文论选》第 368 页注释，中国社会科学出版社 1996 年版。

民等，这些看似两极的状态竟能在他们身上结合起来。在陀思妥耶夫斯基的小说里，最不可能的成为可能，最互不相容的能融合在一起。这种相反相成、相生相克的双重人物，成了陀思妥耶夫斯基狂欢化世界感受最深刻的载体。

梅思金公爵就是一个典型的狂欢化人物。

梅思金可以说是“圣愚”或“癫僧”的变形，他能看到或听到别人一无所知的事物，却故意（在常人看来）用貌似荒唐的方式委婉地向世人说明自己的见识。他装傻，实际上是坚定不移地揭示邪恶与不义。他在公共场合（如叶钦潘将军家的客厅）扮演的角色是打破众人视为天经地义的道德准则，藐视习俗。表面上看，他被排除在普通生活之外，排除在普通的人际交往之外，是普通生活与人际交往的边缘人，生活在“同生活之圆相切的切线上”，但实际上，他对普通生活与交往有着超出常人的洞察与理解，这一切都为他的白痴假面所掩饰着。因此他在生活中无法据有一个确定的位置，他总是最“不适时宜”地出现在他人面前。而且一旦他出现，就会搅扰原有的生活氛围，打乱已有的生活节奏，使之狂欢化。“什么地方只要梅思金公爵一出现，人们之间的等级壁垒就突然变得不难渗透了，他们之间形成了内在的交往，于是产生狂欢体的坦率。他的个性具有一种特别的本领，能把一切分化人们的东西，一切给生活罩上严肃假面的东西，变得只有相对的意义了。”①

我们还是以梅思金与罗戈任两人在纳斯塔霞尸体旁度过的那一夜来分析梅思金这一形象的狂欢化结构。

从一般的生活逻辑来看，梅思金许多行为都不可思议。

---

① 《巴赫金全集》第五卷第233页，河北教育出版社1998年版。

他同时爱着纳斯塔霞和阿格娅拉,而且,他还想在同一时间内将这两种爱结合起来;他的情敌罗戈任企图谋杀他,甚至还杀死了他心爱的女人纳斯塔霞,但他们却结下了手足之情,这种情谊在这一晚上竟然达到了顶峰。这一切来自于梅思金公爵狂欢化式的坦率、天真与真诚,这种性格将种种不可能、种种不可思议变成了可能。梅思金的边缘性或双重性既是物理空间上的,也是文化上的,是象征的。他是从国外回来的俄国贵族,但对俄国生活已经很陌生,因此很难融入叶潘钦将军家庭所代表的俄国生活中,只能侧身边缘。这种边缘性在现实生活中,具象为一个个真实的"点"与"线",如门坎、走廊楼梯口。这些点与线又具有深刻的象征意义,巴赫金说:"上面、下面、楼梯、门坎、走道、广场获得了'点'的意义,在这个'点'上出现危机、剧变、出人意外的命运转折。也正是在这个'点'上,人作出决定、越过禁区、获得新生或招致灭亡。"[1] 在这些点或线的里边,是真实的生活空间,如客厅、饭厅、卧室、书房等;在这些点或线的外面,则是另一种公共的外部世界,是广场、城市、街道、建筑物的正面、桥梁和排水沟等。生活在边缘,就意味着处在进与出的交界点上,处在一个世界与另一个世界的结合部,他时时面临着转机与抉择。

这些充满转机的点大量地存在于陀思妥耶夫斯基的作品中,茨威格将它们称为"永恒的瞬间"。巴赫金在谈到这些"点"时,也有类似的表述,如"意识的最后瞬间","此时的一瞬间,就其内在含义来说相当于亿万年"。他也提出了"瞬间成为永恒"的概念,并称这些点或瞬间是陀思妥耶夫斯基狂欢式

① 《巴赫金全集》第五卷第 226 页,河北教育出版社 1998 年版。

世界感受的高度浓缩。

从陀思妥耶夫斯基小说的风格来看，他作品中那种紧张恐怖以及爆炸式的张力，正是这些点或瞬间浓缩了世界的两极而造成的。陀思妥耶夫斯基不讳言自己喜欢走极端："我的一生中，不论在任何地点，做任何事情，都走极端。"其实这也正是梅尼普讽刺的基本精神。巴赫金认为，梅尼普讽刺以及由它派生出来的一切成果所具有的一个特点，就是向往极限，向往宇宙主义，向往最终的整体。茨威格则是从陀思妥耶夫斯基的人生体验中寻找其作品的成因，他说："他生活的形式也是令人不解地模仿他的作品中的生活形式。粗略的轮廓有时候已经有了恐怖小说老一套的浪漫色彩。在陀思妥耶夫斯基的生活中开始经常是情节剧，但是总是要变成为悲剧。他的一生都是很紧张的，抉择都被压缩在瞬间之中，没有过渡的时间，他的全部命运就是用十个或者二十个这种极度兴奋或者骤然栽倒的瞬间确定下来的。"[①] 梅烈日科夫斯基则用"最后五分钟"和"四分之一秒的极乐体验"来解释陀思妥耶夫斯基对瞬间生活的偏爱，前者源于他的死刑犯经历和苦役生活，后者源于他的癫痫病发作时的情景。

瞬间是一种不可捉摸的时间，正如点或线是不可捉摸的空间一样，生活在这种时空体中的人物同样也就不可捉摸，他具有双重性或多重性。人物形象的这一特征是陀思妥耶夫斯基小说复调性的第二个方面。第三个方面是作品时空体的复调性。

在写于大约 1943 年至 1946 年《自我意识与自我评价问

① 《三大师》第 77 页，安徽文艺出版社 2000 年版。

题》一文中，巴赫金对陀思妥耶夫斯基小说的时空体特征作过概述，他认为陀思妥耶夫斯基作品中缺乏内在的空间，所有的行为、所有的事件都发生在门坎上，门坎将人从外部世界挤向内心，而且即使在人的内心世界，也同样存在着门坎，存在着边沿，它将人的意识分裂成两个，三个，甚至更多。不同的意识在这里交往、争论，这里进行的是没有穷尽的对话。置身于这一时空状态的人不可能安定下来。所以，陀思妥耶夫斯基作品中的人物与情节从头至尾都发生在危机点上，转折点上。这正是陀思妥耶夫斯基组织时间与空间的基本形式。这一形式使陀思妥耶夫斯基的创造，准确地说是完善了一种区别于传统的历时小说（历时小说的典型形式是成长小说）的新类型：共时性小说。

要弄清共时性小说的体裁特征，我们最好先看看但丁的小说。

但丁与陀思妥耶夫斯基一样，几乎都处在一种具有世界末日式的情绪中。但丁的时代，各种矛盾都已尖锐化。中世纪行将衰微，文艺复兴时代已曙光初露。神圣罗马帝位虚悬了整整二十年，教皇也已无法再控制意大利。意大利出现了所谓的“大空位时代”。在这一背景下，产生了一种对这一时代进行综合批判的愿望。巴赫金认为这种批判必须相当充分地表现出那个时代纷繁复杂的矛盾，并且要将这一批判置于一段时间内。但丁的艺术世界就是将这些矛盾置于一条纵向的轴线上，它抽象为《神曲》中的天国、炼狱与地狱三界。但丁以其天才的韧性和力量，将本质上是横向的历史演进的世界朝上朝下纵向地拉长了，纵向的力量似乎把奋力前冲的横向运动压缩起来，将它挤压成一个瞬间。这一瞬间，可以浓缩聚

合无穷多的矛盾,那些在横向的历史运动中被时间分割开的东西,在这一瞬间(犹如现代电影艺术中的“定格”)或时间断面上重新聚合,共处。巴赫金说:“时间带来的这些间隔,这些‘从前’和‘后来’,都是无关紧要的,应该剔除它们才能理解世界。要把一切摆在同一时间里即在一个时间断面上加以比较,应该把整个世界作为一个共时世界来观察,只有在完全共时的情况下,或者在超越时间的情况下,才能够揭示过去、现在、将来一切事物的真正意义。”[1]

将横向发展的历史时间压缩的做法使但丁的世界呈现为异常紧张的风格。这种风格我们在陀思妥耶夫斯基的作品中同样能感受到。他的世界的构成与但丁是相通的。即将世界置于某一瞬间或某一边沿上,边沿或瞬间构成众多世界的交会。陀思妥耶夫斯基对世界的这种观感同样源于俄国的现实:即社会转型。资本主义已经开始兴起,封建农奴制虽然依然强大,但已显出颓势,整个社会处于一种临界的状态,深受东正教浸染的社会意识形态难免会染上“世界末日论”的色调。这种色调同样渗透到了陀思妥耶夫斯基的思想中,在《卡拉马佐夫兄弟》中,陀思妥耶夫斯基借伊凡·卡拉马佐夫独白阐述了这一思想:“我像婴儿一般相信,创伤会愈合平复,一切可笑可气的人间矛盾终将作为可怜的海市蜃楼,作为无力的、原子般渺小的,欧几里德式的人类脑筋里的无聊虚构而销声匿迹,在世界的最后终局,在永恒的和谐到来的时刻,终将产生和出现极珍贵的东西,足以满足一切人心,慰藉一切愤懑,补偿人类所犯的一切罪恶和所流的一切鲜血,足以使人类不

---

① 《巴赫金全集》第三卷第352页,河北教育出版社1998年版。

但可以谅解，宽恕，还可以谅解人间的曾发生的一切。就算所有、所有这样的情景终会发生，会出现，但是我却仍将不接受，也不愿意接受。”[1]

基督教教义说，在世界的末日，人类将接受最后审判。那时，芸芸众生，不论犯罪的人，还是善良之人，都将接受上帝的审判，上帝将以他的仁慈博爱来平复每一个痛苦者的灵魂，抚平创伤者的伤口，补偿人们所有的损失。那时，在上帝的国度里将出现一个永恒的和谐世界，一个理性的欧几里德式的世界。这一宗教信仰似乎并不为陀思妥耶夫斯基所接受。他以作家的敏感察觉，即将到来的世纪末日会是一场真正的灾难，是一场人类精神的大劫灭。他不相信上帝的存在，同样不相信人间的法律可以拯救这个世界，拯救俄罗斯。在这场精神的炼狱中，陀思妥耶夫斯基借小说的形式来探讨末日论的主题：如果没有上帝，没有不朽，没有道德，假如存在无意义，假如一切都允许，那么人和人类的命运将是什么结局？巴赫金认为，陀思妥耶夫斯基艺术创作中的世界末日论倾向，在他试图加速“结局”到来这一点上表现得最为明显，他要在此时此刻预感到结局，他相信在同时共存的不同力量的搏斗中就已经有未来存在。

末日论对陀思妥耶夫斯基创作的影响可以从两个方面来考察：一个是梅列日科夫斯基所说的“残酷的实验”——在实验实在论上对“一切都是允许的”进行具有决定意义的实验；一个是巴赫金提出的在“此时此刻便要预感到结局”，“把一切

---

[1] 《卡拉马佐夫兄弟》上册第 352 页，耿济之译，人民文学出版社 1981 年版。

都排列在同一时间里”进行观察的共时性艺术。

关于实验实在论，库兹涅佐夫引用了陀思妥耶夫斯基创作《卡拉马佐夫兄弟》时的有关材料，对陀思妥耶夫斯基的“实验实在论”对文学创作的影响这一问题作了研究。他说，当陀思妥耶夫斯基准备在《卡拉马佐夫兄弟》中让传统信仰与理性的叛逆作一场决定生死的竞争时，波别道诺斯柴夫曾说服陀思妥耶夫斯基，让卡拉马佐夫（代表理性叛逆）屈服于佐西玛长老（代表传统信仰）的临终批驳，陀思妥耶夫斯基也曾答应：在作品中，俄罗斯的虚无主义将被消除。但是，在具体的创作过程中，卡拉马佐夫挣脱了作家的束缚，获得了自己相对独立的意识。因此，库兹涅佐夫说：“实验是陀思妥耶夫斯基本人所必需的并且是独立于社会后果的：使人痛苦地怀疑，促使他去实验，这种种怀疑从来也没有中止过，从来也没有导致让他事实上承认个人那种传统信仰，作为政治家的陀思妥耶夫斯基捍卫传统信仰反对追求理性，同时他作为伟大的艺术家又破坏传统信仰。”

“实验实在论”使作为艺术家的陀思妥耶夫斯基克服了作为政治家的陀思妥耶夫斯基的不足与局限，也使他创作具有被巴赫金称为思想型主人公的那种主体性——拥有自由的意识。“实验实在论”还使陀思妥耶夫斯基“把主人公放在极其复杂和特殊的尖锐的处境中，来检验自己的初始概念”。这样，陀思妥耶夫斯基就获得了包括共时性小说在内的具有考验性质的小说形式。

陀思妥耶夫斯基对共时性的偏爱，最典型地表现在他对报纸新闻的看法上。格罗斯曼说：“陀思妥耶夫斯基不像与他才智相当的人们常有的那样，从来不曾厌恶报章，对日报从未

像某些人那样公开鄙视，不屑一顾，如霍夫曼，叔本华或者福楼拜。与他们不同，陀思妥耶夫斯基喜欢钻研报章消息，他批评当时的作家对这些'最现实最新奇的事实'无动于衷。他以一个娴熟的新闻家的敏感，能够从前一天零零碎碎的新闻中勾画出此一历史时刻的完整面貌。"①

其实，我们也不应忘记这一事实，陀思妥耶夫斯基曾办过报纸与杂志。但他对报纸等新闻的爱好不是从一个杂志编辑的角度来看的，而是从各事物间的联系角度来看的。陀思妥耶夫斯基不止一次地说："读读报纸吧！现在没这个不行，不是赶时髦，而是因为一切事情，包括公共的和个人的事情，它们之间明显可见的联系越来越紧密，越来越醒目了。"②陀思妥耶夫斯基之所以有这种爱好，是因为他把报纸当作当今生活在一日内的横截面上的生动反映。这种观察世界的共时性视角，深深地影响着他的艺术创作。

在《穷人》中，我们可以观察到这一点。《穷人》是一部由书信体构成的小说。在这部类似通讯录的小说里，有一段关于瓦尔瓦拉的生平叙述（建立在传记/历史时间基础上的人物生平，在陀思妥耶夫斯基作品中极少出现，它甚至可以说是陀思妥耶夫斯基作品中的异质物），这是瓦尔瓦拉应杰符什金的要求，在信中讲述自己的"历史"。但是这种带有传记性质的"生平录"，陀思妥耶夫斯基却不是将它放在传记时间中，而是将它处理成共时的形式：它不是瓦尔瓦拉的回忆录，更不是生平叙述，而是一个一个的生活片段，而且是当时记载下来的生

---

①② 转引《巴赫金全集》第五卷第40页注释①，河北教育出版社1998年版。

活片段，以及不同时期记下的当时生活的印象。回忆录的生活是完整的连贯的，而生活片段则是零碎的，是在某一个时间里面发生的未完成的东西。因此瓦尔瓦拉的叙述没有结尾，“我用两只胳膊紧紧的，紧紧地抱住她，吻她，放声痛哭。害怕地紧偎着她，好像极力要把我最后这个朋友抱住，不让她死去……可是死神已经站在可怜的妈妈面前！……”

时间在这一刻断裂静止凝固。此前此后都不复存在，这里没有一般时间的连续性与流动感，这里只有一个永恒的瞬间。共时性艺术就是在这样的瞬间上跳过，由一个片段跨到另一个片段。瓦尔瓦拉在信中没有作任何交代就骤然中断了她的生平叙述，回到现实——写信的那个此时此刻中来：“为了昨天在岛上散步，我多么感激你啊，玛卡尔·阿历克谢耶维奇。”①

茨威格也体察到了陀思妥耶夫斯基小说共时性这一特点。他说：“在陀思妥耶夫斯基之前的艺术中，还没有出现过把丰富多彩的生活类似地集中到极其狭小的时间范围和空间范围内。”② 他的作品都是真正的集中奇迹，类似于舞台，舞台上出演的是一幕幕悲剧。他认为，陀思妥耶夫斯基总是渴求最后的定局，渴求强有力的精神集中，还总是渴求闪电般的宣泄。这些悲剧性的感受在对话的顶峰上把他的叙事文学的艺术品显然毫无保留地改造成了戏剧的艺术品。我们可以不增加一个词，不删减一个词，就把它移植到舞台上。

---

① 《陀思妥耶夫斯基选集·中短篇小说》第 21 页，人民文学出版社 1982 年版。

② 《三大师》第 141 页，安徽文艺出版社 2000 年版。

当然，陀思妥耶夫斯基小说的戏剧特征是潜在的，本质的。这一潜在的本质的特征一旦碰上“决定性的瞬间”，它就会爆发，并自动地将叙述形式转化为戏剧形式。与此同时，茨威格还发现了陀思妥耶夫斯基小说的对话性。他说：“令人奇怪的是，在主人公(卡拉马佐夫——引者注)充满激情摔倒在地的时候，陀思妥耶夫斯基的长篇小说就突然丧失了叙事的特征。薄薄的叙事文学外壳在感情的高温中熔化了，而且是气化了。除了苍白无力的对话以外，什么也没有留下。”① 他的小说中重要的场面都是不加掩饰的戏剧性对话。

大型结构上的戏剧化与与对白内部的戏剧化构成了陀思妥耶夫斯基小说共时性的两极。尤其是后者(巴赫金称之为“微型对话”)，使陀思妥耶夫斯基小说显得生动有力而且非常新颖。正是在这一意义上，巴赫金称陀思妥耶夫斯基的小说为复调小说。《穷人》中有一个细节可以作为这种微型对话的最好的例证。

杰符什金九月九日给瓦尔瓦拉的信中，提到自己的一次厄运：由于心神不宁，抄错了一纸公文，杰符什金被上司叫去受训。这时，杰符什金吓破了胆，甚至连见到上司都忘了鞠躬。接着更不幸的事情发生了，杰符什金的一粒扣子“不适时宜”地“错误”地掉了下来——请注意，这里我们已经将杰符什金的“意识”转化成了我们自己的叙述语言，这不可避免地破坏了这一细节所具有的惊心动魄的戏剧性。因此，我们还是让杰符什金自己来说吧。

---

① 《三大师》第142页，安徽文艺出版社2000年版。

“这时候，小宝贝，发生了那么一件事情，就连现在我都羞得拿不住笔。我的一颗扣子（让它见鬼去吧！）只连着一根线挂在我的制服上，忽然掉落了，蹦呀跳呀（显然我是无意中碰了它一下）骨碌碌一直滚呀滚呀，该死的，一直滚到大人脚边。

（简析：主人公上场，道具出现，但还不构成戏剧。尽管它可以说是一个中国式的单口相声的好材料，但观众只有一个：小宝贝瓦尔瓦拉。）

“这件事正好发生在大家沉默的时候！这就成了我的全部辩白，我的道歉，这就是我准备回答大人的话，再没有别的啦。

“大人马上注意到我的外貌，和我的服装，我想起我在镜子里的那副样子——

（简析：此时，杰符什金分裂成了两个人，镜中人和镜外人；一个是演员的杰符什金，一个是观众的杰符什金，观众在观看着演员，演员也正瞅着观众，观众的杰符什金与大人及大家沉默着打量演员的杰符什金；动作，表情，外貌，还有服装。）

“我就扑过去抓住扣子，我犯傻啦！我弯下腰，想拾扣子，可是它滚呀滚的，我抓不住，总之，我笨手笨脚，丢尽了脸，我的好名声丢尽了，我这个人整个的完了。这时候无缘无故杰列莎和法尔多尼的语声在我耳朵里响起来——

（简析：演员的杰符什金害羞了，因为自己的笨手笨脚。这时观众席上发出了嘘声，嘲笑声，责骂声。其实，杰符什金知道这嘘声的原因，但是没有办

法。)

"最后,我抓住了扣子,站起来,挺直腰干,我动手把扣子穿到那根线上去,好像这样就能把它安上似的,而且我还微笑着。

(简析:这是演员杰符什金向观众的笑,是单人相声结束时的谢幕。此时,台下的灯光亮了,观众们站了起来,并且开始喧哗,鼓掌。)

"开头大家转过脸去,后来看了我一眼,我听见他老人家对叶夫斯塔菲·伊凡诺维奇说……

(简析:演出结束,演员小心翼翼地侧耳倾听观众的议论)"

显然,这出"闹剧"仍然是在陀思妥耶夫斯基的虚拟舞台(杰符什金的叙述中)上演出的,演员杰符什金小心翼翼胆颤心惊地完成了这一任务,尽管是饱含着羞愧和泪水,但他还得微笑。杰符什金含泪的微笑,他的让人胆战心惊的演出,其实质是人物意识的分裂。是分裂的两个"自我"之间的相互对视、观察、责难与辩解。在这一过程中,他人由暗处走出来参与对话,参与责难与辩解,由此而形成戏剧化的情节展示,形成虚拟的或幻想的舞台,形成观众和演员。巴赫金认为,在陀思妥耶夫斯基的创作中,几乎每一个微型对话(包括自我意识的分裂)都可以分裂出两个角色,并形成戏剧性冲突。因此,陀思妥耶夫斯基的小说从内在的(指语言内部)时空体层面上说,也是双声的,复调的。

第三节　怪诞:关于拉伯雷的小说世界

复调使陀思妥耶夫斯基小说结构呈现出片段、混乱、冗长的特征,这一特征引来了人们的责难,直到格罗斯曼和巴赫金等人从诗学角度对它进行系统阐释后,人们才逐渐开始接受这一形式。在被接受的过程中,陀思妥耶夫斯基可以说是由边缘入主中心。拉伯雷则相反,他经历了被人理解接受到不被理解接受这样一个边缘化过程。拉伯雷的这种命运主要受他创作的怪诞风格影响。历史上,怪诞作为一个美学范畴也曾有一个边缘化的过程。因此,巴赫金不无理由地将拉伯雷的创作归入怪诞现实主义的范畴。怪诞现实主义奉行的是一种有别于古典主义的审美观念。这种观念植根于民间的谐谑文化,以贬低化或物质化的视野来观察世界,将物质的——肉体的因素奉为作品世界与形象的生命所在。对怪诞的理解历来有两种截然不同的态度,一种是拉伯雷和巴赫金的,他们从肯定的角度来理解怪诞,即将怪诞还原到民间谐谑文化的母体中,从而揭示它深刻的世界观内涵;一种是古典主义者的,他们从否定的角度来看怪诞,怪诞因无法纳入规整有序的理性文化空间里而被视为体制文化中的异物。

其实,对怪诞的否定性理解只是最近四个世纪的事情。也就是在这四个世纪里,拉伯雷才变得不被人们理解。历史上的拉伯雷在自己的时代曾经是一个主流作家,他有自己无数的拥戴者和模仿追随者。17 世纪古典主义美学与理性主义哲学主导官方意识形态之后,他的地位才开始动摇。因此,要理解拉伯雷小说的怪诞风格,有必要对怪诞本身的历史命

运作一番考察。

巴赫金认为,怪诞是一种特殊的诙谐的形象观念,这一形象观念的内核是生活的物质——肉体因素。怪诞不是一种纯粹否定的和令人恐惧的力量,它具有双重性,表现的是死亡与诞生、成长与形成的过程,表现的是处于变化、尚未完成的变形状态:它总能以这种或那种形式展示变化的两极如旧与新、垂死与新生、变形的始与末等。除了双重性外,怪诞通常以极度夸大的、夸张化的方式出现,它因超出人们惯常的接受心理而引发人们的惊异、惊奇感。怪诞观念盛行于中世纪和文艺复兴时期,后来遭到古典主义审美观念的贬黜,其内涵也发生了根本的改变。时至今日,怪诞依然游离在主流的体制文化之外。在某种意义上,怪诞可以视为民间狂欢节文化的近亲,狂欢节广场游艺活动中的假面,装扮大多具有怪诞的特征。但是,怪诞本身并不是源于狂欢节广场,当然更不是源于文学领域。它源于古代的装饰画。

15 世纪末期罗马人发掘出一种当时还没有人知道的古代装饰画形式,这种装饰画以植物、动物和人的形体的奇异、荒诞和自由的组合变化而使当时的人们震惊。据说这种风格是在基督教时代初期从东方传入的。由于这类画将植物、动物与人的形体交缠在一起,并相互转化,仿佛相互产生似的,它打破了摩尔式风格的刻板与平面化,使画面呈现出一种动感,因此,有人将它又称为涡形装饰。在当时,这是一种全新的风格,许多人一时还难以接受。罗马建筑家维特鲁维亚将它谴责为野蛮的风格,无理性的风尚。他说:“我们当代的艺术家以一些奇形怪状的形式来装饰墙壁,而没有再现我们所熟悉的世界清晰的形象。他们不画圆柱,而画有着怪模怪样

的叶子和涡形物，样子像长笛的花茎，不画三角楣饰而画阿拉伯风格的花叶饰。对烛架和作了画的神龛的处理也一样。在它们的三角楣饰上长着精致的、从根上开出来的花儿，花顶上无缘无故地画着不和谐的小雕像。最后，那细小的花茎支撑着人头或兽头的半身雕像。”[①] 一句话，在这里，事物的自然秩序被颠倒了，对称、规整的静力学原则受到了质疑。但这种风格在古代的东方似乎已见怪不怪，中国的陶器纹饰，早已就是人与动物、植物交混，青铜时代的青铜纹饰在今天看来更是不可思议，那些奇异的巨型怪物，如饕餮、肥遗、夔、龙和虬等取代人类占据了装饰的中心，还出现了不少人兽同体如兽面人身或人面兽身等纹样。与陶器纹饰以鱼、鸟、蛙等形象为主不同，青铜纹饰的这类超自然的强势动物给人一种张扬感和生命的活力，传述出青铜时代古典期那种如火如荼的生活；后来民间传说中的天罡地煞、门神、镇墓兽形象都可纳入这一系列。这类装饰无疑应该是一种怪诞形象，它具有双重性：一方面是恐怖的化身，另一方面又是保护的神祇。它对异氏族、部落是威慑恐吓的符号，对本氏族、部落则又具有保护的神力。人们对这类怪诞形象的态度也具有双重性：既浪漫又现实。张光直先生在谈到这一点时说：“商周青铜器上的动物纹样，实际上是当时巫觋通天的一项工具。”借以沟通天人关系，因此，“它（怪诞动物——引者注）与人形的亲密关系，与太平洋地区原始艺术与古代艺术常见的‘同一个体的另一半’的母题

---

① 参见沃尔夫冈·凯泽尔《美人和野兽——文学艺术中的怪诞》华岳文艺出版社 1987 年版。

相符合”。[①] 可见,它们并不一味地像李泽厚先生所说的旨在突出那种指向“无限深渊的原始力量,突出在这种神秘威吓面前的畏怖、恐惧、残酷和凶狠”。从而是神秘、恐怖、威吓的象征。[②] 青铜饕餮除了与人对立这一静态面外,还有亲善的一面。甚至亲善还是主要的。巴赫金在谈到怪诞风格时也说:“真正的怪诞风格完全不是静止的:它恰恰力求在自己的形象中囊括的正是存在的形成、生长和永恒的未完成性;因此它在自己的形象中表现着形成过程的两极——同时表现着消逝与新兴、垂死和诞生;它在一个身上表现着两个身体,即新的生命细胞的繁殖与分裂。”[③] 即是说,怪诞具有正反同体性。

“怪诞”起先被文艺复兴时期的艺术家们用来指称那种来自古典时代的特别的装饰风格。后来,它的外延逐渐扩展,并用来描述意大利的喜剧世界。1761 年,默泽尔出版了一本名为《丑角哈乐昆或为怪诞的滑稽辩护》的小册子,认为意大利的喜剧世界是怪诞的世界,这一世界奉行的不是古典主义的“美与崇高”法则,而是欢乐的,幻想的甚至滑稽的法则。默泽尔对古典主义的挑战预示了时代风尚的转变。在他这里,怪诞与滑稽(诣谑)还是二位一体,肯定了怪诞的正反同体性。但在狂飙突进运动那里情形则有所变化,怪诞的正反同体性被肢解,寓于其中的“形成过程”的两极开始剥离脱落。怪诞恐怖可怕的一极与滑稽欢乐的另一极被区别开来,格斯顿贝格在《有关文学中一些引人注目的特征的通讯》中赞扬莎士比

① 《中国青铜时代》第 457、462 页,三联书店 1999 年版。

② 参见《美的历程·青铜饕餮》,载中国社会科学出版社 1992 年版。

③ 《巴赫金全集》第六卷第 62 页,河北教育出版社 1998 年版。

亚"具有我们所能想到的一切才干——表现动态的和静态的自然所需要的造型艺术的精神、诗意般的歌剧精神、滑稽精神甚至怪诞精神"。他将滑稽与怪诞明确区分开来。这一区别的结果,使人们对它们可以进行有意识的取舍。这一取舍在浪漫主义最终完成。浪漫主义极力张扬怪诞恐怖神秘的一极,而贬斥滑稽或诙谐这欢乐的一极。这样,浪漫主义的怪诞世界具有了地狱般的性质,充满了恐怖、阴暗和可怕的色彩,人们熟悉的世界被异化为陌生的世界。巴赫金说:"在浪漫主义的怪诞风格中,诙谐已经弱化,并采取了幽默、反讽、讥笑的形式。它不再是欢乐、兴奋的诙谐。诙谐因素积极的、再生的成分被削弱到最低的程度。"[①] 对诙谐或滑稽成分的排斥使怪诞最终成为以讽刺为目的的否定性夸张,它的深刻的本质的双重性被忽视,浪漫主义怪诞风格因此与文艺复兴时期怪诞风格呈现出本质差异。这种差异最鲜明地表现在对待恐怖的态度上,"浪漫主义的怪诞世界,在某种程度上也是恐怖的、与人格格不入世界。一切习惯的、普通的、日常的、公认的东西,突然都变成了茫然的、可疑的与人格格不入和与人为敌的东西。自己的世界忽然变成了异己的世界。在通常毫不可怕的东西中突然展示出恐怖的东西"。"然而中世纪和文艺复兴时期的怪诞风格,与民间诙谐文化相联系,只有以滑稽怪物形式出现的恐怖,即只有已被滑稽战胜的恐怖。在这里,恐怖总是转变为诙谐和快乐的东西。与民间文化相联系的怪诞风格,使世界与人接近,把世界肉体化,通过肉体和肉体生活使

---

① 《巴赫金全集》第六卷第44页,河北教育出版社1998年版。

世界亲近化(与抽象精神的浪漫主义把握方式不同)。”[①] 但我们也要看到,浪漫主义的怪诞在一定程度上是对古典主义和启蒙运动审美观念的反动。古典主义导致了狭隘枯燥的唯理论、国家和形式逻辑的专横,以及对现成性、完成性和单义性的追求;启蒙运动则导致了抽象的道德说教和功利主义、幼稚的或官气十足的乐观主义。这是浪漫主义怪诞风格积极的一面。其消极的一面则是,它远离了民间诙谐文化这一丰厚的土壤,从民间广场踅进了室内,成为神秘的、阴森恐怖的形象观念。可以说,浪漫主义怪诞风格的形象往往是对世界的恐惧的表现,他们还竭力把这种恐惧灌输给读者,恐吓他们。巴赫金认为,民间文化的怪诞形象则绝对无所畏惧,并且让大家与它们一样无所畏惧。这种无所畏惧的气概对于文艺复兴时期最伟大的文学作品来说,是极为典型的,而顶峰则是拉伯雷的小说。在拉伯雷的小说里,“恐惧被消灭在萌芽状态,一切都转化为欢乐。这是世界文学中最大无畏的作品”。[②]

怪诞风格贯穿了拉伯雷小说的方方面面。我们这里只择取他的人体观念与数字观念来作一分析。

我们前面从维柯《新科学》切入本书时,择取了“大洪水和巨人时代”这一逻辑起点。维柯对巨人的长成作了描述。但这种描述很难表明维柯对身体本身有兴趣,因为他关心的是人类心智的发展与演进,以及伴随这一过程而出现的人类文化现象。在他的意念中隐含着一个二元对立:表面上看,是希伯来人与异教徒的对立,实际上是身体与心智的对立。巨人们身体发达,心智贫弱;而希伯来人则是心智发达,身体瘦弱。

---

①② 《巴赫金全集》第六卷第45页,第46页,河北教育出版社1998年版。

他们构成人类的两极，这两极如何沟通？维柯提出了“诗性智慧”这一概念。诗性智慧是人类心灵生活的底线，是人类区别于动物界的界面。可见，在维柯这里，身体本身并不重要。他只是将身体看作一个文化代码或修辞。这种态度在文艺复兴以后的年代里很有代表性。作为生命载体的身体被他们内外割裂，拦腰斩断，便有了生理与心理之别，有了上身与下身之分，最终出现所谓的文化身体与物质肉体。人们在对前者精心编码的同时，对后者尽力遮蔽，直至让它在历史上缺席。经过文化打扮修饰后的身体（或文化身体）是一种什么样的形态呢？巴赫金说：“它是一种完全现成的、完结的、有严格界限的、封闭的、由内而外展开的、不可混淆的和个体表现的人体。一切突出的、从人体中鼓凸出来的东西，任何显著的凸起部位、突出部和分支，亦即一切人体在其中开始超越其界限，开始孕育别一人体的东西，都被砍掉、取消、封闭、软化。而且所有导向人体内里的孔洞也被封闭。个体的、界限严明的大块人体及其厚实沉重、无缝无孔的正面，成为形象的基础。”①这种身体观念的源头可以追溯到古希腊。希腊雕刻所标举的“高贵的单纯、静穆的伟大”后来成为西方主流的审美理想，它通体浸透着理性精神。宗白华先生在解释这种身体观念的形成时，说：“希腊人住在文明整洁的城市里，地中海日光朗丽，一切物象轮廓清楚。思想也游泳于清明的逻辑与几何学中。神秘奇诡的幻感渐失，神们也失去深沉的神秘性，只是一种在高明愉快境域里的人生。人体的美，是他们的渴念。在人体美中发现宇宙的秩序、和谐、比例、平衡，即是发现‘神’，因为

① 《巴赫金全集》第六卷第371页，河北教育出版社1998年版

这些即是宇宙结构的原理，神的象征。”[①] 因此，希腊人之于人体，必求其形体的浑圆与神态的静穆。这一点在雕刻拉奥孔上表现得很明显，那种极端强烈的痛苦“并不曾在脸上和姿态上用愤激表示出来。他没有像维吉尔在他的拉奥孔（诗）里所歌吟的那样喊出可怕的悲吼，因嘴的孔洞不允许这样做，这里只是一声畏怯的敛住气的叹息”。[②] 为了不致破坏雕刻的美感，史诗里的狂吼在雕刻里变成了微微的叹息。

但是，古希腊不仅仅是雕刻的时代，它还是悲剧的时代，人们不仅敬奉阿波罗，还敬奉狄奥尼修斯。这种二元共存的生活范式在中世纪经过上千年的压制后在文艺复兴时期得以复兴，复兴的规模远远超过了古希腊，因为文艺复兴发现了民间这一片古老深沉的土地，人们不再像希腊人那样万众瞩望奥林匹斯山的神灵，而是俯视当下远为丰富辽阔的尘俗生活。正是在这一背景下，出现了达·芬奇，也出现了莎士比亚，出现了拉伯雷和塞万提斯。当达·芬奇从解剖学、透视法这类科学的角度来观察人体时，拉伯雷则从民间谐谑的角度观察人体。结果，达·芬奇看到了人体的和谐，匀称、优雅与美，拉伯雷看到的则是人体的怪诞、粗俗却生意勃发，在此基础上形成了他的怪诞的人体观念。这种观念既不同于以古希腊雕刻为代表的古典的人体观念，也不同于肇始于古典主义时代的近代的规范的人体观念。这种不同，拉伯雷是从三个方面来诠释的：肉体性、边缘性与夸张。

---

① 《宗白华全集》第二卷第 104 页，安徽教育出版社 1994 年版。

② 温克尔曼语见《宗白华全集》第四卷第 197 页，安徽教育出版社 1994 年版。

我们先看肉体性。对人体肉体特征的强调是拉伯雷最富有革命性地方，他试图通过肉体来倒置那些高级的、精神性的、理想的和抽象的东西，将它们打入物质——肉体的层面，大地和身体的层面，促使它们世俗化。一句话，对人类文化进行物质———肉体的还原。这种还原有两层意思：一是恢复人类文化中生命机体的完整性；一是为身体下部正名。

英国的霭理斯说，在英国社会上"以尾闾骨为中心，以一尺六寸为半径——在美国还要长一点——划一圆圈，禁止人们说及圈内的器官，除了那打杂的胃"（转引自周作人《猥亵的歌谣》）。周作人在《上下身》一文中也困惑不解地说，人的肉体明明是一整个，却被圣人们强行分割成上下身，大约以肚脐为界。由上下而尊卑，而邪正，而净与不净等，"上身是体面的绅士，下身是'该办的'下流社会"。当上身（如大脑，眼睛等）备受文化关爱时，下体（如生殖器与臀部等）则遭到无情的放逐。结果我们的文化成了一种没有下体的被阉割的文化，或者一种半体文化。有时我会突发奇想，中国青铜纹饰的饕餮形象莫非就是这种文化预言："周鼎著饕餮，有首无身，食人未咽，害及其身。"[①] 人体的下部在文化中是如何脱落的？是何时脱落的？这也许是一个颇耐人思量的问题。据人类学的研究，初民时代人类几乎都有过生殖崇拜，阳具崇拜，那时的人体雕塑着意的则是女性的腹部与下体。在西方，福柯说，甚至17世纪初叶，性行为并不需要多加保密，人们谈论它并无多少禁忌，做起来也不用偷偷摸摸。那时可以随意展示人体器官和交合演示，这一切结束于维多利亚时代，从此，人们在性

① 《吕氏春秋·先识览》。

观念上趋于保守。康正果说:“父权制的礼教全面确立之后,婚外的放荡行为日益受到限制,妇女也从此被禁锢在男人的家庭里,而随着居住条件的改善,卧室最终成了夫妇共享性生活的唯一地方。性活动逐渐退出了原始巫术的神秘光圈,在两个人的小天地里,夫妇间的亲昵接触越来越隐蔽起来了。”[①] 我们是否可以说,当人体的下部履行着生殖繁衍功能时,它能进入人类的公众生活中,人们也能以平常心对待它。一旦它不再履行或主要不履行这种功能,而是成为一种纯粹的二人嬉戏时,就受到了压抑和贬落,淡出了人们的文化视野? 如果可以这么说,那么,拉伯雷对下体着意的描绘与渲染,就意在激活人们对身体的完整记忆与对生命的重新审视。在《巨人传》一书中,拉伯雷的眼光始终投向人体的下部,臀部、男根、阴户、肚子及其活动几乎成了全书的主人公。巴赫金说:“整个拉伯雷世界,无论是整体还是细节,都急剧向下,集中到地球和人体的下部去了。”因为,“物质——肉体下部是有生产效能的部位。下部生育着,并以此保证着人类相对的、历史的生生不息。一切腐朽的事物、空泛的幻觉都在它那里死亡,而实实在在的未来的东西又在它那里诞生”。[②] 下部才是生命的源头。而且生命也是在向下部的坠落中得以完成的,因此,下部又成了生命的坟墓。生死既在这里分离,又最终在这里拥抱,它就具有了双重性。如果将生与死纳入整个宇宙的生成序列中,它又可以看作是一个出入、有无相互转化的过程。这必然要求人体是一种开放的存在,既能迎受接纳,

---

① 《重审风月鉴》第10页,辽宁教育出版社1998年版。
② 《巴赫金全集》第六卷第439页,河北教育出版社1998年版。

又能授予介入。古典的与近代的规范的人体观念所崇尚的人体不具备这种能力,这种人体,首先是严格完成、完全现成的人体。其次,它是单独的、单个的、与其他人体分开的、封闭的。在这里,人体的一切非现成的、生长和增生的特征都被排除了:所有鼓起的部分和突出的部分被清除,所有凸出的面被抹平,所有的孔洞被堵死。因此,这是一种不能生育的平庸的人体。

拉伯雷的怪诞人体则不同,它不与外在世界分离,不封闭自身,相反,它要时时超越自身,突破自身的限界,与外界交接。在他的小说里,被强调的人体部位,或者是人体向外部世界开放的地方,或者是人体本身介入外部世界的地方,如张开的嘴巴、鼻子、阴户、乳房、阳具、大肚子等。正是借助这些凹凸的部位,人体通过交媾、怀孕、分娩、弥留、吃喝拉撒等事件来揭示自己的本质:即不断生长和不断超越自身界限的生命过程。只要留心,就可发现:这些凹凸的部位,几乎都处在身体的边缘。人体正是在这里,实行着与外界或另一个人体之间的往还交接。这种边缘在古典或近代的人体观念中是不存在的,那里只有浑然一体的面与线。

怪诞人体部位的这种边缘性在拉伯雷小说里是通过极度夸张的方式来呈示的。被夸张的部位主要有肚子、性器官和张大的嘴巴。它们甚至还被赋予了地形学意义,如,肚子是阴曹地府,阴户则是通向阴曹地府的入口,即巴奴日所说的"西比尔的洞眼"。当庞祖特的女卜者给巴奴日和他的同伴看自己的下身时,巴奴日感叹道:"西比尔的洞眼都给我看到了。"至于张大的嘴巴,巴赫金说:"当然是与地形学上的肉体下部相关的:它是一扇敞开着的、通向下部、通向肉体的地狱的大

门。”他还说,《巨人传》第一部《庞大固埃》的主人公,就是一张张大的人嘴。这张嘴,既与吞咽和吞食形象,又与肚子、腹部和生育形象有机交融在一起。同时,饮宴形象以及死亡、毁灭和地狱形象,也趋向于这张张开的嘴,甚至庞大固埃形象中的其他因素,如焦渴、酒、尿,也与这张嘴有关。相对说来,嘴的边缘性要明显得多,它横置在人体的表面与外界之间,行使着吐纳迎送的任务,它是公开的、非封闭性人体最鲜明的表现。这种对嘴的夸张表现,我们在中国青铜纹饰的饕餮形象中也似曾相熟。饕餮形象无不大张其嘴,嘴下有一人头。但这一形象并不一定表示饕餮食人,也许意在打通生死两界,通过嘴的吐纳将人、动物与天即整个世界连成一体,通过“一气运化”来助成“天人合一”的观念。张光直先生说,有人指出张开的兽口在世界上许多古代文化中都作为把两个不同的世界(如生、死)分割开来的象征,而实际上,它更是沟通两个不同世界的象征。嘴的这种边缘性同样具有正反同体的特性。这种特性在拉伯雷这里得到了详尽的诠释。在怪诞人体部位中,我们还要提一提鼻子,鼻子也许是最具边缘性的人体部位,它有时甚至可以从人体中分离出去,过一种独立自由的生活(当然是一种荒诞的生活)。在果戈理的小说《鼻子》中,鼻子从八等文官柯瓦辽夫的脸上逃走,化成五等文官在彼得堡街头与衙门里乱窜,闹得人们啼笑皆非。此外,在怪诞形象里,鼻子通常是作为男根的替代物出现的,可见它的肉体性很明显。

在拉伯雷的写作中,贯穿始终的是一种肉体的盛宴,在他看来,凡是肉体所能辐射到的领域无不结成一种毗邻关系。这种关系在后来官方话语的阻隔下分崩离析,老死不相往来。拉伯雷的创作就是要恢复这种古老关系,他认为,这种古老的

毗邻关系主要有七个系列：即，(1)解剖和生理角度的人体系列；(2)人的服饰系列；(3)食物系列；(4)饮酒和醉酒列；(5)性系列(性生活)；(6)死人系列；(7)大便系列。它们在官方构建的高雅世界里显得怪诞不经。但在拉伯雷看来，这七个系列符合肉体的逻辑，符合诙谐的民间精神，在整个世界的构成中，它是一种物质下部，而这个下部正是世界得以存在与发展的母腹。如果将它们抽离，世界就会变得不可理解。对世界的物质还原，赋予观察世界的民间视角，这是对传统文化整合而成的这个既成世界的陌生化，其实质在于：破坏一切习惯的联系，凸显事物间和思想间普遍的毗邻关系，以建立意想不到的世界新秩序，其中包括最难预料的逻辑关系("不合逻辑的现象")和语言关系(拉伯雷特有的语源、词法句法)。

巴赫金在总结拉伯雷怪诞人体观念的诸种特征时说："建立在多产的深层和生殖性突出部位上的人体，是从不对世界划清界限的：它进入世界，并与世界交混和融合在一起；甚至在自己的身上(如在庞大固埃的嘴里那样)，也隐藏着新的未知的世界。人体采取了宇宙性规模，而宇宙则肉体化了。宇宙元素转变成为成长中的、生产中的和胜利中的人体的、愉悦的肉体元素。"①

拉伯雷的怪诞人体观念大抵如此。他的数字观念又如何呢？

我们先摘引几个例子："于是他笑着解开他那华丽的裤裆，掏出他的家伙，狠狠地撒了一泡尿，一下子冲死了 260418 个人，女人和小孩还不算。""不错，在 2760 个月以前，曾经有

① 《巴赫金全集》第六卷第 393 页，河北教育出版社 1998 年版。

过两个‘教皇哥’,可是那时是岛上空前混乱的时期。”“于是,叫人把 332810 只大鼓打破一面。”“还看见 309 只塘鹅,6016 只天堂鸟,整整齐齐地排着队,在麦地里吞食蝗虫。”描绘巴古斯战胜印度人的壁画上,跟在他后面的女人的数目“一共是 79227 名”。跟在西勒奴斯后面的粗汉,“数目一共是 85133 名”。小说中这类数字比比皆是,它们有一个共同特点,表面看,它们相当精确,而事实上,在当时的情境中,这类精确的数字是不可能获得的。数字与它的指代间形成了一种张力,越精确,就越不可能,越不合理;越精确,就越显得虚张声势,越荒谬怪诞。对这类数字如果信以为真,往往会引起你对生活认识的混乱与困惑。比如,《巨人传》中译本译者成钰亭先生在注释“2760 个月”这一数字时说:“文内之 2760 个月,如果以 12 个月为一年计算,共合 230 年,假定作者写此书时为 1550 年,那么 230 年以前,则为 1320 年,时间不对。2360 个月,会不会是 1760 月之误,如果是的话,则为 145 年,时间应该是 1405 年,似更合理。”[①] 我觉得译者在这里太认真了,也许拉伯雷对数字并没有这么较真。相反,是要戏弄它,亵渎它。由数字编成的世界与拉伯雷谐谑的生活理想是不相容的,因为它太机械、太僵化、太死气沉沉了。通常,由数字确认的生活是无可置疑的,具有无上的权威性。自古以来,人们似乎本能地膜拜数字,数字的神秘性与神圣性使它成为人们解释或比量世界的不二法宝。在西方,毕达哥拉斯将数上升至宇宙本体的高度,认为万物最基本的原素是数,数的原则统治着宇宙间的一切现象。在中国,数尽管没有被如此拔高,但它通常被

---

① 《巨人传》第 935 页,上海译文出版社 1995 年版。

用来描述宇宙的演化模式，或者被用来作为把握宇宙规律的手段，《周髀算经》中的一段话很有代表性：

> 请问数安从出？商高曰：数之法出于圆方。圆出于方，方出于矩，矩出于九九八十一。故折矩以为句，广三，股，修四，经，隅五。既方外外丰之一矩，环而共盘得成三四五，两矩共长二十有五，是谓积矩。故禹之所以治天下者，以数之所生也。

从这段话可知，数起源于人们对秩序、对规矩的渴求，起源于对未知世界的标记与确认。世界一旦被延纳入数字的序列，并按照数字变化的规律（如算术级数或几何级数）运作时，就意味着已为我们所控制。数字这种规范世界的功能又使它无形中坠入了神秘的深渊，有些数字因此成为一种禁忌。比如，希波克拉底认为，“七”这个数字对全世界，特别是对人的生命都是表现危象的一个数字。西方人对“十三”的忌讳则众所周知。在中国，表现生命危象的数字是“七十三”与“八十四”。还有，人们通常对双数的喜爱要超过单数，有时数字的读音也会影响人们对它的认可与拒绝。人们甚至还会把天下的治乱与数联系起来。“禹之所以治天下者，以数之所生也。”古希腊罗马更是把毕达哥拉斯关于数字的观念看作所有存在的一切制度与秩序，包括神灵在内的基础。巴赫金认为，数字的神秘性在中世纪达到巅峰，甚至渗透到文学作品的内在结构中，如但丁的《神曲》。正是在古希腊罗马和中世纪对数字态度的基础上，形成了关于数字的美学观念：数字应该是固定的、完成了的、完整的、对称的。只有这种数目字才能成为和

谐的和完成了的(静态的)整体的基础。[①]

拉伯雷所做的工作就是要从数字上揭去那种神圣的和象征的外衣,并褪尽那种环绕着它们的神秘光环。他的这一工作充满了狂欢节式的谐谑色彩。具体说来,拉伯雷对数字的亵渎与戏弄有三种主要方式:一是用怪诞离奇的夸张比喻,使人们感到惊讶,引起荒唐发笑的效果。比如,怀孕的嘉佳美丽不顾高朗古杰的劝告,一顿吃了 16"木宜"(一木宜相当 18 公担)再加两桶零 6 大盆牛肠;二是我们前面摘引时所看到的情形,在一些准确计算不可能的情况下,过分追求准确性,进而造成一种喜剧性效果;三是在数字组合中制造一种近乎夸张的跳跃性。这种跳跃性可以发生在不同计量单位之间,比如,巴奴日说:"当我称心如意地望着这场大火,嘴里还得意忘形地说着'哈,可怜的虱子,哈,可怜的小老鼠! 你们今年可要过一个苦冬天了,火把你们的仓库都烧掉了!'的时候,一下子跑出来 600 多,不,是 1311 只大大小小的狗。"[②] 这里有两个计量单位:600 多和 1311。从前者(约数)一下子蹿到后者(确数),跳跃性之大确实给人一种荒唐滑稽感;跳跃性也可以出现在同一个计量单位内部,如,"616 只天堂鸟,""高康大吩咐拨付现款 2780831 块大毛羊金币。"一个极大的数目字(如 6,8)之后紧接着一个极小的数目字(如 0,1,2 等),再接上一个极大的数目字,仿佛从极高处突然跌落到极低处,再从极低处一下跃到极高处,这种大小数字之间的错落转换使数字组合内部产生了强烈的动感,仿佛它不是静止的、固定的,不是已

---

① 《巴赫金全集》第六卷第 539 页,河北教育出版社 1998 年版。

② 《巨人传》第 308 页,上海译文出版社 1995 年版。

完成的、现成的，而是处在生成的过程中。拉伯雷作品中的大多数数目字的结构都是这样：它们都明显地偏离了稳定的、静止的、充实的和完整性的数字。巴赫金说："他(拉伯雷)严格遵守自己的结构原则，他的所有数目字都不是静态的、都具有双重含义和未完成性，如中世纪魔鬼剧中的魔鬼。"又说："数字结构中的每一滴水无不反映拉伯雷整个艺术世界的结构特点。在这样的数字上不能构建和谐、完整的宇宙世界。拉伯雷那里占主导地位的是有别于古希腊罗马和庄严的中世纪的独特的数字美学。"①

① 《巴赫金全集》第六卷第540页，河北教育出版社1998年版。

第五章 狂欢诗学：关于长篇小说的修辞理论

对传统的理性诗学来说，庄谐、复调与怪诞等风格特征是一个陌生的领域。理性诗学关注的是悲剧、史诗等崇高体裁。它是在很狭窄、很有限的文学现象及材料基础上产生和发展，并最终形成于文学样式和民族标准语逐渐稳定的时代。这一时代确立了官方文学和官方语言的宗主地位。尽管理性诗学正式形成是最近三个世纪的事，但它却有一个相当漫长的累积与整合过程，这一过程甚至可以溯源到亚理斯多德的时代。亚理斯多德将求知界定为人的本性，对知识的追求使人们偏爱秩序与规范。基于这一前提，传统理性诗学着意对底层的民间谐谑文化的清理与剔除。可以说，理性诗学圆熟之日，也就是民间谐谑文化被革尽之时，也就是拉伯雷、塞万提斯甚至陀思妥耶夫斯基被打入"另册"之时。但随着文学研究范围的日渐扩大与拓深，狂欢化文学重新进入人们的视野，传统的理性诗学那套经过上千年演练的规范体系受到了挑战，开始失去其一劳永逸的可操作性与普适性，它狭隘偏执的一面也暴露出来，在文学这个庞大且复杂的时空体中它无法畅行无阻。因此，要正确理解与评价拉伯雷、塞万提斯和陀思妥耶夫斯基，理性诗学无能为力，它需要一种"另类诗学"，即狂欢诗学。

狂欢诗学不是一无来由的“神启”之物,也不是智者们冥想苦思所得,它有自己丰厚的历史渊源,有自己把握对象的方法论原则,它同样拥有自己关怀的现实场域。

第一节　长远时间与狂欢诗学

“长远时间”这一概念是巴赫金在研究陀思妥耶夫斯基诗学问题时明确提出来的。他说,只有在长远时间里,才能真正确立陀思妥耶夫斯基的文学史地位,陀思妥耶夫斯基的创作集中了人类在其历史生存的全部时期内所创造的经验,其创作的复调性源头最早可以追溯到希腊古代文献里,如苏格拉底对话等庄谐体;同样,他作品的涵义也远远超越了他的时代,朝向未来。因此,长远时间里的陀思妥耶夫斯基可以与荷马、埃斯库罗斯、索福克勒斯、苏格拉底平等存在。那么,怎样理解“长远时间”这一概念呢?

长远时间有时也写作“大时间”,与此相联,在巴赫金的表述中,还出现过“大历史”、“大经验”、“大文学”等概念,它们的共同之处就是着眼于人类统一的文化整体,它是人类文化整体观在经验或现实领域中的具体运用。一般说来,长远时间有两种主要内涵:一是指文化构成的广延性(或边界特征),一是指文化发展的纵深感,它们构成巴赫金人类文化整体观中两个主要的维度。

文化的构成实质上就是边界的交接与遇合,这是巴赫金文化理论的内核。他认为,文化领域没有内域的疆土,它整个地分布在边界上,边界纵横交错,穿过文化的每一要素。每一起文化行为都是在边界上显出充实的生命,离开了边界,它便

丧失了生存的土壤，就要退化乃至死亡，这是一个方面；另一个方面，文化对自身的意识必须居有一个边界立场，与自身拉开一段距离，才可能反观自身，只有站在边界上才能更清楚的看清自己。这种边界立场为接纳或走向他者文化提供了可能。文化的这种边界性(或他者文化的镜子作用)在语言中表现得很明显。

俄罗斯的马尔院士用“杂交”来描述语言发展的深层动因。他认为任何一种民族语言都是在该民族的生存发展过程中与其他民族语言交接与遇合中形成的，根本不存在纯粹的民族语言。萨丕尔也说：很难指出有完全孤立的语言或方言。语言，像文化一样，很少是自给自足的，它们总是在边界上与其他语言发生“借贷”或交换关系；“母语”现象也许能很好地诠释这种边界特征，人们对母语的感知通常是建立在外来语的参照上，歌德说：“谁不懂外国语，谁也就不了解本国语。”[①] 掌握一门外国语，就像在异国进行了一次有重大发现的远航，其中最大的收获就是学会了用一种新的眼光来看待自己的母语。没有外来语的介入，我们可能因习以为常而对母语毫不留意，熟视无睹。是外来语给了我们一个母语的边界立场，使母语在我们的意识中凸显出来。

语言的这一特征也是文化的特征。但有一派意见却认为：要理解一种文化，最好能完全融于其中并忘掉自己的文化。他们要拆解文化边界，认为边界构成文化认同的障碍，只有越过障碍进入那个圈定的封闭的文化内域中才能理解该文化，这是悲观主义的“文化单子论”。施本格勒是这一观念的

① 转引自《人论》第170页，上海译文出版社1997年版。

代言人,其煌煌巨著《西方的没落》流露的正是这种文化悲观情绪。他借口不存在全人类的文化历史,只有各个文化的历史,而强调各文化之间的不可沟通,互不了解。要理解他者的文化,就得放弃自己的文化立场,全身心投入他者文化。这一观念的错误非常明显,因为我们不可能完全跳出自己当下的文化语境,赤子般地进入他人的或历史的文化语境中,我们不可能放弃自己的文化主体立场而无原则地认同他者文化,否则,根本就不是理解而是臣服他者文化,是文化的奴性主义。巴赫金说:"理解不是重复说者,不是复制说者,理解要建立自己的想法,自己的内容;无论说话者还是理解者,各自都留在自己的世界中……同时,说者和理解者又绝非只留在各自的世界中,相反,他们相逢于新的第三世界,交际的世界里,相互交谈,进入积极的对话关系。"[1] 既在自己的世界,又不在自己的世界,即所谓"第三世界"只能建立在边界上。处在边界上的理解者对他所要理解的对象来说,具有一种外位性,因此,时间上、空间上、文化上的外位性对理解来说是件了不起的事。"要知道,一个人甚至对自己的外表也不能真正地看清楚,不能整体地加以思考。任何镜子和照片都帮不了忙;只有他人才能看清和理解他那真正的外表,因为他人具有空间上的外位性,因为他是他人。"[2]可见,在文化的建构过程中,边界是一个最强有力的支点,或者说,文化整个就生活在边界上,各种特定的文化要被整合进人类文化的统一体,除了对边界的择定与超越外,可以说别无其它的门径。这就是文化的广延性。

---

①② 《巴赫金全集》第四卷第190页,第370页,河北教育出版社1998年版。

文化除了在边界上的这种共存互动关系外，还有一个自我更新与超越，亦即发展的过程。在这一过程中，历史上的几乎每一次事件都会积淀在其中，并会在我们的当下文化语境甚至未来语境中引起反响，翻出新意。文化与其说是一条大河，大浪淘沙，反不如说是一个无限深的容器，每一个新的文化因子投放进来，都会引起它的震动，并作出相应的调整，同时，进入文化容器中的新的文化因子也因要契合该文化而不得不改变其原生形态，被赋予一种新的文化价值。如果说在边界原则之下的文化构成是共时的，那么文化的发展则是历时的，它不可能封闭在创造它的那个时代，即封闭在它的同时代里。这一点对文学研究尤其具有方法论意义。

巴赫金说，任何伟大的文学作品都经历过若干世纪的酝酿，到了创作它的时候，只是收获经历了漫长而复杂的成熟过程的果实而已。如果我们只根据创作时的条件，只根据相近时代的条件去理解和评价它，那我们就永远也不能把握它的深刻意义。基于这种认识，巴赫金提出历史诗学的构想。历史诗学研究的对象是用以形象把握世界的方式和手段的历史演变。比如，要理解陀思妥耶夫斯基共时性时空体及复调特征，就应该知道古希腊罗马时期的庄谐体和中世纪的狂欢节，应该知道古基督文学和19世纪的社会惊险小说；要理解拉伯雷的创作，就应该知道中世纪和文艺复兴时期的民间诙谐文化。文学作品不是“无语之物”，而是“会说话的存在”，它除了朝向未来（包括现在），还朝向过去，与过去对话。朝向过去，它才获得了眼下的存在形态；朝向未来，它又不能以契合传统为满足，不希望自己仅仅是历史的集大成，它时时谋求超出既成状态而向未来敞开，文学作品的活力也在此。它们得在身

后的生存过程中,不断充实新的涵义,不断地让内语境与外语境进行对话交际,只有这样,伟大的文学作品才可能超越它问世时的自己。可以说,作品总是在不同的时代及文化语境中被一次次地读解与阐释,在一次次的读解与阐释中获得新解,获得新意;每一个时代也总能在过去的伟大作品中发现某种新东西,这些东西不是我们给强行添加上去的,它本身就已预含在里面,以隐蔽的方式潜藏着,只有在相关语境的触发下,它才可能显现出来。这种不断阐释的过程形成了"长远时间"。巴赫金的这一观点很有现代阐释学的味道。现代阐释学大师伽达默尔说,对一部过去作品的阐释是由过去和现在之间的对话构成的,作品总是与它的历史处于对话中,它总是"作另一种理解",发现文本中新的可能性,使文本有所不同。现在只有通过过去才永远是可以理解的,过去也总是从我们现在的部分观点中加以掌握,现在与过去就这样形成一种对话的延续。①

长远时间的共时(构成)与历时(发展)的互动关系助成了巴赫金的人类文化整体观,赋予了巴赫金理解世界的一种大历史视野,他因此有可能在学术研究日渐"专"、"精"、"深"、"偏"的今天拓出一条新路。巴赫金是一位富于原创精神的思想大师,他不愿作传统的守成者。大历史视野或人类文化整体观使他在20世纪的思想界据有一个独特的地位。他对自己的这一地位有清醒的意识。他意识到自己走的是一条有别于传统学术的新进之路。

---

① 参见特里·伊格尔顿《文学原理引论》第87页,文化艺术出版社1987年版。

巴赫金说,19 世纪末,西方思想界进入了一个研究思路调整的阵痛期,一直主导思想界的唯心主义"文化哲学"和人文实证主义面临着前所未有的危机,它们要么把精力分散在肤浅的经验理解中,隐没在毫无意义的细节荒原中(实证主义);要么脱离任何经验,闭锁在"纯意义"、"价值"、"先验形态"等独立自在的王国里(唯心主义);要么对研究的对象作自然主义的理解(生命哲学);要么将学术研究从社会交际领域中抽离,剔除其中的社会意识形态因素,割断意识形态与实际生活的联系(形式主义)。作为对这种学术倾向的反拨,20 世纪初出现了偏重综合的理论兴趣:人们试图把"广泛的世界观综合的任务"同"具体研究意识形态现象生动的变异性、多样性,特殊性及物质具现的任务"结合起来,改变一般方法论与具体研究之间彼此脱节的状态,以确立社会学在诸学科研究中的核心地位。要提请注意的是,巴赫金所说的"社会学"(不同于 20 世纪兴起的一门学科——"社会学")是指研究中应该遵循的一种方法论原则:即从社会生活(其本质是交际的)本身出发,坚持唯物主义的一元论,将意识形态置于社会这一大语境中来考察。社会学研究强调人类文化的社会性,将它奉为一切文化形态的命脉。这种方法论原则能使我们在文学研究中避免两种错误倾向,第一种是"盲目崇拜艺术本体",即研究者的视野局限于作品,将创作者和观赏者排斥在研究视野之外;第二种错误则相反,将研究局限在对创作者或观赏者心理的考察上,认为观赏者或创作者的感受决定着艺术。这两种倾向肢解了艺术活动即作品的完整性,他们根本无视这样一个事实:艺术自身的完整性处于作品本体之外,处于被孤立提取的创作者和观赏者的心理之外,它存在于社会交往之中,

存在于人类文化的总体进程中。

巴赫金说:"文学是文化不可分割的一部分,脱离了那个时代整个文化的完整语境,是无法理解的,不应该把文学同其余的文化割裂开来,也不应像通常所做的那样,越过文化把文学直接与社会经济因素联系起来。这些因素作用于整个文化,只是通过文化并与文化一起作用于文学。"[①] 文学与文化的这种关系,巴赫金在20世纪20年代就作过系统阐释,在此基础上形成了他的意识形态理论。这一理论不属我们本书探讨的内容,我们只简要地概述该理论与我们研究相关的部分:意识形态环境理论。

如果说,"长远时间"偏重于对人类文化整体的形成这一带有时间性维度的描述,那么,意识形态环境理论则偏重于对文化整体的层级建构作一种共时的剖析。这一剖析从马克思主义关于经济基础与上层建筑关系的理论着手。巴赫金将基础与上层建筑之间的关系理解为互动因果关系,并对庸俗社会学的机械因果关系作了批判。他认为机械因果关系是一个惰性范畴,要正确理解两者的关系,仅仅确定基础与孤立的、脱离整个统一意识形态环境的现象之间的联系,是没有价值的;必须首先确定这一意识形态现象在相应形态环境中变化的意义,因为,意识形态环境是理解经济基础与上层建筑(或意识形态)的中介。所谓意识形态环境,是指某一集体已实现的、物质化的、表现于外的社会意识。它为经济存在所决定,同时又决定集团中每个成员的个体意识。充满这一环境的是形式极为多样和不同的词语,有声的,书面的,以及其他的科

① 《巴赫金全集》第四卷第364页,河北教育出版社1998年版。

学见解;宗教象征和信仰,艺术作品及其他符号性材料,它们从各个方面包围着我们,使我们的意识无法直接与存在接触,而必须以这一环境为中介。因此,那种认为某些作品在孤立情况下(不借助意识形态环境这一中介)直接决定于经济存在的观点,就像认为一首诗韵脚与韵脚的配置、诗节与诗节的配置是由经济的因果关系决定的一样的幼稚。不幸的是,这种幼稚病在巴赫金时代苏联的文艺学界还时有所见。要改变这一状态,巴赫金认为,除了使文学与文艺学在意识形态环境中正确定位外,别无它法。

文学作品在最直接的意义上是文学环境的一个部分,是该时代和在该社会集团中起社会能动作用的文学作品的总和。韦勒克说:"无论是一出戏剧,一部小说,或者是一首诗,其决定因素不是别的,而是文学的传统和惯例。"① 任何作品都只是一系列这类作品中最新的一部。但文学环境本身也不是自律自足的,它与伦理、认识、多种政治学说、宗教等其他意识形态领域进行交往,共同组成处于文学环境之外的一般的意识形态环境,文学环境构成这个一般意识形态环境不可分割的部分,并受其支配与制约;而意识形态环境本身又受社会经济环境的支配与制约。这样,"我们得到的是相互关系和相互影响的一种复杂的系统,它的每一个成份都是在几种特殊的但又相互渗透的整体中确立的。"② 文学作品是人类文化整体这张大网上的一个结,任何将它孤立地抽取出来进行的研究,都是不科学的;在社会存在环境一般的意识形态环境、

① 《文学理论》第 72 页,三联书店 1989 年版。

② 《巴赫金全集》第二卷第 142 页,河北教育出版社 1998 年版。

文学环境、具体的文学作品这一统一的链条中，不应该有脱节或断档，更不能一下子跳过两个环节，直接将文学作品与社会存在环境联系起来，来确定它的艺术或审美特性。

在长远时间观念和意识形态理论所构筑的人类文化整体中，文学的命运是这样，那么，诗学的情形又会如何呢？

20年代一般被认为是巴赫金学术生涯的"马克思主义时期"，这一时期，他以沃洛希诺夫和麦德维杰夫的名义出版了三本专著《文艺学中的形式主义方法》、《马克思主义与语言哲学》、《弗洛伊德主义批判纲要》，以及系列论文，运用马克思主义的唯物主义一元论，对俄国的庸俗社会学和形式主义作了严肃的批判。在此基础上，提出了社会学诗学的理论构想。本书不拟正面介入巴赫金的社会学诗学，只想对社会学诗学外围喧嚷的邻近学科群落进行清理，从而为社会学诗学作一学科定位。

巴赫金说，诗学是研究艺术结构及其形成过程的一门学问。艺术结构深深地根植于意识形态视野中，它是一种有意味的形式，而非一种空洞的构架。艺术结构通常具象为体裁、风格、情节、母题、人物、韵律、节奏、旋律构造及叙事模式等。诗学与文学史共同构成文艺学的两大主要分支，按照巴赫金的分析，诗学分为理论诗学与历史诗学，历史诗学又是架通理论诗学和文学史的桥梁，此外，文学批评作为特定时代的社会要求和一般思想要求与文学之间的中介，对诗学的发展也不可或缺。可以说，正是在与文学史及文学批评及其他相邻学科的相互联系中诗学才能成为文艺学学科系列中的第一门学科。

巴赫金认为，诗学的基本任务揭示文学作品及其每一个

成分的结构意义。[1] 但这一任务在历史上总是有意无意地被误解甚至偷换。这固然与任务本身的难度有关,但更多的时候,这种偷换是人们有意为之,具体表现为两种形式:要么将艺术结构视为纯粹由手法和技巧搭建起来的物质性构架,容不下意识形态内涵,仿佛艺术结构整个就建立在意识形态涵义的彼岸,一味强调艺术结构的内在的非社会性特征;要么将艺术结构直接等同于社会的经济结构,认为诗学的最主要任务"在于确定一定的诗学风格与一定的经济风格的合理的协调一致"。前者拒绝艺术结构的社会性;后者则片面地迷信社会性,迷信艺术的意识形态涵义;这是两股背道而驰的力量,它致使我们一直以来无法建立起健全的文学观念和诗学理论(其本质是社会学)。要改变这一现状,巴赫金认为,首先得调整我们的思路,正确理解艺术结构,即"掌握诗学结构的具体的和物质的统一,同时不脱离其含有意识形态意义的全部丰富性。需要把这个意识全部归入具体的结构中,使它在结构中物化,同时把具有全部具体性的整个结构理解为有意义的结构。"[2]应该看到:艺术结构不是先验的,也不是一旦形成就固定不变的,它由意识形态视野积淀而成,也会随着意识形态视野的变化而处于生成的过程中。艺术结构的成分,诸如体裁、主题、主人公、情节等实际上都是意识形态演进中形成的一个个"结"或时空体,诗学的主要任务就是对这些时空体进行描述,分析和阐释。至于艺术结构及这些时空体的形成过程则是文学史所关心的对象,文学史"应当揭示意识形态形成的内幕",研究这些意识形态结构的具体历史。

---

①② 《巴赫金全集》第二卷第 190 页,河北教育出版社 1998 年版。

将文学史视为对艺术结构在意识形态环境中的形成过程,是一种新的文学史观念。它突破了传统文学史要么是作家、作品、流派沿革传承的编年史,要么是文学作品传述出的精神史或伦理思想史这一观念,将艺术结构与意识形态相互转化的动态过程置于首要地位。

传统文学史观形成于 19 世纪,那时,自然科学神奇的发展促使人们多次尝试把自然科学方法用于文学史中,希望文学史也像自然科学那样基础坚实,将鉴赏趣味的各种印象和主观判断中先验的东西排除出去,泰纳和布吕纳介可谓开风气之先;文学史由此转向实证主义一途,实证主义文学史热衷于韦勒克所批评过的"文学的外围研究",比如生平,传记资料的搜证,来源考察,把文学史写成一本零落杂乱的生平加作品的编年排列的资料汇编。这种外围研究引起俄国形式主义者的极大不满,他们采取了一种完全相反的策略,即顽强地坚持内在的文学性,使文学史"内向转",注重文本之间的更替,割断文学与外界(社会生活及意识形态)的一切联系。在他们看来,"文学史就成为作品和由这些作品根据内在的特征联系而成的客观群体——流派、派别、风格、体裁——的历史"[①]。文学作品由于脱离了现实的社会交际环境,它就失去了明确的历史方向,只能与其他作品形成一种简单的偶然的更替关系,文学史过程被描述为断裂性的变革,新旧流派的反叛,各流派的相互竞争,沿着断断续续的、不断发生转折的路线前进。文学流派之间的继承不是"父子相传,而是叔侄相传",有机的连续性概念在形式主义者手里已没有了地位。因此,巴赫金认

① 《巴赫金全集》第二卷第 302 页,河北教育出版社 1998 年版。

为形式主义文学史中缺少“历史时间”的范畴，缺乏对进化的真正理解。

但形式主义的文学史观却赢得了接受美学的代表人物尧斯的好感，他的《文学史作为向文学理论的挑战》一文对历史上的文学史观作了一次清算，他认为“艺术作品的历史本质不仅在于它再现或表现的功能，而且在于它的影响之中”[①]。将影响引入文学史意味着将作品与作品的关系转变为作品与人(尤其是读者)的关系，意味着把作品自身中含有的历史连续性放在生产与接受的相互关系中，读者作为接受者或消费者的意义凸显出来，作品对读者的影响，或读者对作品的感受被引入文学史的视野里。这一点似乎是形式主义文学史观中的一个无意的漏洞带给尧斯的启示，形式主义时刻标榜纯客观性，反对主观心理方法，但在具体的操作过程中，却是十足的心理主观主义，他们理论的基石——陌生化原则实际上建立在人的主观感觉能力之上，文学作品是陌生化的触媒。没有对作品的感受或意识，作品就会因自动化而退出人的感知范围，它对人来说就不存在。正是在主观感觉能力这里，形式主义将“人”从前门赶了出去，却从后门又将他迎了进来。尽管这个人已被肢解得只保留了一点感觉能力，但它毕竟对他们所标榜的文学的纯客观性构成了一种消解。应该说，形式主义的这种自我否定，是文学观念自身作用的结果。文学是人学，没有人，文学就会失去存在的理由。问题是怎样去看待这个“人”。朗松说，在一本书里，总有两个人，一个是作家，一个是读者，作家作为一部作品的直接起源，它的存在是无可置疑

---

① 《接受美学与接受理论》第19页，辽宁人民出版社1987年版。

的，但读者则要复杂一些，它通常不是一个人，而是一个集体或群体，是一个公众，它以一种理想的形象存在于作家的头脑里，支配着作家的写作。朗松的"人"与形式主义的"人"一样都还只是一种抽象，还不曾获得现实的规定性，并没有参与到作品的现实的社会交际之中，因为它还没有获得社会的意识形态视野，它既不是一定的社会集团和利益集团的代表，也还没有充分的个性化，它的存在具有假定性，而假定性的人没有现实的社会交际能力，自然也无法构成与文学的互动关系。巴赫金说："交际的形成决定文学和每一部单独的作品的各个方面——在作品的创作和接受过程中——的形成。"又说："文学和单个作品的这种形成，只有在意识形态视野的整体中才能理解。"[①] 文学是众多的社会意识形态中的一种，是社会交际的众多媒体中的一种，它丝毫也不享有社会的"治外法权"。相反，社会性里里外外地渗透了文学，它只有在社会交际，在意识形态视野里才能获得自身的个性。基于对文学与人的关系的这种理解，巴赫金将诗学严格地界定为社会学诗学。

我们对文学史观念演变所作的检视，旨在说明，对文学的理解往往能决定文学史的写法，丹纳，朗松，形式主义的文学史观是对他们的文学观念的图解，但文学史写作过程中来自外部的合理的"干扰"（比如诗学理论），往往又能修正起指导意义的文学观念。用巴赫金本人的话说："诗学为文学史鉴定所研究的材料指出主导方向和提供形式和类型的基本定义。文学史则给诗学定义作出修正，使它变得更灵活，更生动，并

① 《巴赫金全集》第二卷第313页，河北教育出版社1998年版。

完全符合于历史材料的丰富多样性。”①

巴赫金本人并没有文学史专著，他的文学史观念和方法论原则主要体现在陀思妥耶夫斯基和拉伯雷研究中，在此基础上形成了他的历史诗学理论。历史诗学给了他的理论诗学一种历史的纵深感。他说：“历史诗学的作用被归结为：在一系列研究某一体裁、甚至某一结构成分的专著，例如 A? H? 维谢洛夫斯基的《修饰语简史》中，为社会学诗学的概括性和综合性的定义准备了历史的远景。”②

历史诗学在俄国有强大的学术传统，自维谢洛夫斯基有意识倡导以来，它就日益引起人们的兴趣，尤其在 20—30 年代堪称一门显学，此后在苏俄意识形态的导向下，一度沉寂，60 年代再度复兴，复兴的一个契机是人们再度表现出对陀思妥耶夫斯基的研究兴趣。这是一个很有趣的现象，陀思妥耶夫斯基的创作每次都成为诗学研究的热点与中心。巴赫金 20 年代写的《陀思妥耶夫斯基创作问题》，60 年代修订而成的《陀思妥耶夫斯基诗学问题》，都是对这两次诗学热的响应。历史诗学可以说一直是巴赫金的兴趣所在，除了 20 年代对陀思妥耶夫斯基研究外，30 年代他研究了长篇小说时空体形式，40 年代研究了拉伯雷，并写出了系统的专著，他的狂欢化诗学可以说是这一兴趣的结晶，是历史诗学的一个典型个案。巴赫金之所以对历史诗学如此钟爱，主要有两个原因：第一，历史诗学与理论诗学近乎“二位一体”的关系，他说，理论诗学应当是历史诗学，之所以要对它们进行区分，只是研究各有侧重而已。后来，赫拉普钦科对理论诗学与历史诗学作了较为

①② 《巴赫金全集》第二卷第 147 页，第 148 页，河北教育出版社 1998 年版。

精细的区分,他说:“如果说,普通诗学、理论诗学在不小程度上致力于结构、艺术作品构成形式的研究,那么,历史诗学则考察艺术地体现现实的途径和手段的发展,在更大的范围内,结合各个不同种族和民族的文学创作结合各种不同的文学流派和体裁来研究它们。”[①] 归根到底,这种划分与其说具有方法论性质,不如说是技术性质。第二,历史诗学更能契合巴赫金的“长远时间”观念。历史诗学的产生直接源于文学史研究在俄国大盛的19世纪,汉学家李福清说,它的美学基础是浪漫主义和语文学中的实证主义。特别是在19世纪下半期,对文学的历史研究取得了巨大的发展,人们产生了从历史观点出发考察诗学手段和种类及其演变的愿望。人们意识到,诗学手段和种类不是天才们的即兴创造,它有自己悠久的发生、发展与完善的历史,它存在于具体的文学作品之中,也存在于作品之外;它构成一个系统,文学史并不能完全地覆盖它,但对它的阐释却有助于文学史的工作。因此,巴赫金将历史诗学界定为理论诗学与文学史的中介,凭借历史诗学,两者才可能建立一种有机的联系。

无论是理论诗学也好,文学史或历史诗学也好,它们最终都得立足于具体的文学作品,立足于具体的文学环境,并通过它们与意识形态环境甚至社会经济环境发生联系。因此,巴赫金将诗学的基本任务又具体化为:突出作品本身,说明其结构,确定其可能的形式和变体,确定它的成分及这些成分的功能。对具体作品的阐释构成诗学的基础工作,这种工作通常由文学批评来担纲。

---

① 《赫拉普钦科文学论文集》第404页,人民文学出版社1997年版。

文学批评是诗学与具体作品之间的中间环节。诗学是一门学科或知识系统，而作品是研究的客体或对象，它们不处在一个层次，无法直接交流或对话，必须借助文学批评来互通有无。弗莱在谈到批评存在的理由时说："批评可以讲话，而所有的艺术都是沉默的。"[①] 巴赫金说："文学通常并不是从认识系统和时代精神的系统中，不是从固定的意识形态中获得文学的这些伦理的、认识的和别的内容的（只有古典主义在某种程度上才是这样做的）。而是直接地从认识时代精神及其它意识形态的活生生的形成过程本身取得它们的。"[②] 这些现成的思想是什么，它是怎样具体获得的，它在文学史上又是怎样存在的，等等，都是文学批评所要讲述的。批评不忌讳任何现成的思想，它不仅要说明文学经验的主要现象，还要对文学在整个文化谱系中的地位发表看法，这种看法当然得立足于文学自身的结构。立足于文学又要超越文学是文学批评的天职。"批评将永远有两个方面，一个转向文学结构；一个转向组成文学社会环境的其它文化现象。它们在一起相互平衡：当一个发生作用排除另外一个时，批评的观点就会失去中心。"[③] 文学批评的这两个方面对应着文学的内在语境与外在语境。对具体的文学作品来说，这两种语境并不是固定不变的，它们是一种互动的关系，外在语境（主要指意识形态环境，当然也包括其它的现实环境）既可以在内在语境中得以折射，又可以转化为艺术结构，直接同化于内在语境；同样的，内

① 《批评的解剖》第 3 页，百花文艺出版社 1998 年版。

② 《巴赫金全集》第二卷第 127 页，河北教育出版社 1998 年版。

③ 《批评之路》第 10 页，北京大学出版社 1998 年版。

在语境也可以转化为文学环境而最终成为意识形态环境(或外在语境)。文学语境的这种内外的辩证转化,为文学批评提供了一个相当广阔的操作空间,它因此具有了两种最基本的功能,用巴赫金的表述,是"提出社会订货"和"对所完成的订货作出评价"。他说:"内行的健康的批评,应该用艺术家本人的语言把'社会订货'作为诗学订货向他提出。在具有高度艺术修养的条件下,社会本身,读者大众本身自然地和轻易地实现把自己的社会要求和需要翻译成诗歌技巧的内在语言。诚然,这后者只有在诗人和其听众之间的充分的阶级同一性与和谐的比较稀有的条件下才有可能。但是,批评家却是在任何情况下都应当是他们之间内行的译员,他们之间的媒介。"[①] 诗人、批评家与读者三位一体,这当然是一种理想状态,实际情况通常是诗人与读者在审美追求、审美理想与趣味之间存在着差距,批评家则充当他们之间的中介人,实行双向的反馈。

巴赫金的文学批评理论直接针对形式主义。形式主义拒不承认文学的外在语境,有意割断文学与社会环境及其他文化现象的联系,强调文学的非社会性或纯客观性。他们认为社会生活与诗学创作是内在的、彼此不相容和没有共同语言的两个世界,他们见物不见人。殊不知,文学离不开社会生活,社会生活从根本上决定着诗人的创作意向,并借助诗歌本身的语言将自己表述为纯诗学所关注的对象,即艺术作品及结构。在社会生活向艺术作品及结构的转变生成中,艺术家并不时时都能意识到自己的社会使命。批评家则要清醒和理

---

① 《巴赫金全集》第二卷第155页,河北教育出版社1998年版。

智得多,他能在诗学的王国与现实生活中往返自如。文学批评对诗学的意义也就在此,助成诗学与作品之间的对话。巴赫金因此将文学批评视作与建立社会学诗学有切身利害关系的领域。

正是在这种文学史观、历史诗学与文学批评观念基础上,巴赫金开始憧憬一门有别于传统理性诗学的新诗学,即社会学诗学。他说,社会学诗学是文艺学学科系列中的第一学科。当然,第一学科并不意味着社会学诗学在人文科学诸学科中也有优先地位。因为社会学诗学所属的文艺学是一门相对晚近的学科,在它之前及同时已产生和共存着许多相邻的学科,在进入这众多的学科群落时,文艺学本身也得确立在其中的方位,以使自己的方法与研究对象同相邻的其他学科的方法与研究对象协调一致。在人文学科诸学科族系中,普遍哲学才具有这种优先地位与立场,因为只有它才是关于世界观与方法论的。在具体的学科研究中,方法论原则具有重大的指导意义。

巴赫金认为,在研究道路的起点,必须建立的并不是定义,而是方法论的原则。方法论是"探索试图摸索到对象的现实存在的眼睛和手"[①]。同时,方法论还有陌生化功能,使那些熟悉的且看来研究得不错的现象重新问题化,它有时还能引起理论的变革。但又不能过分迷信方法论,80年代中国学术界的"方法论"热就有点过头。对方法论的迷信在西方似乎更甚,它甚至越出了情绪化的一面而达到了理性的层次,"唯方法论"俨然成了哲学流派借以自我标榜的门牌,"新康德主

---

① 《巴赫金全集》第二卷第387页,河北教育出版社1998年版。

义"就是这样。根据新康德主义的观点:不是方法适应实际存在的对象,而是对象本身从方法那里获得其本身存在的全部独特性;对象只有在那些用来规定其认识方法的范畴中,才成为某种现实。他们将方法视为某种独立自在的和不依赖于对象的东西。巴赫金对这种观点有所批评,他说,方法是从研究对象中合理引申出来的,相对于研究对象而言,它是从属的和第二位的东西。它之所以有用处,并不在于它本身的优点,只是由于它符合和能够掌握对象的特点。[①] 至于方法论,通常具有一种原则意义,它能为具体的方法定位、定向,使之自觉地契合研究对象,却不能取代具体的方法。

在方法论问题中,形式主义构成了新康德主义的另一个极端,它过分地贬低甚至放逐了方法与方法论,艾亨鲍姆说:"所谓的形式主义方法并不是由于建立特殊的方法论体系而形成的,而是在争取文学科学的独立性和具体性的斗争过程中形成的。方法的概念总的说来不适当地扩大了,用它来表示的东西太多了。对形式主义者来说,具有原则意义的不是研究文学的方法问题,而是关于作为研究对象的文学的问题。实际上,我们根本不谈论和争论任何方法论问题。我们谈论的和能够谈论的,只是某些理论原则,这些原则不是某一个现成的方法论体系或美学体系暗示给我们的,而是通过研究具有各种特点的具体材料得出的。"[②]

艾亨鲍姆的这段话表述了形式主义的学派品格:盲目崇拜艺术客体,关注具体的感性材料,否定方法论的指导。这种研究态度的形成源于形式主义对俄罗斯学术传统的情绪化的

---

①② 《巴赫金全集》第二卷第208页,第207页,河北教育出版社1998年版。

否定。

形式主义滥觞于1914年的诗语研究会，它以反传统的姿态博得人们的喝彩。20世纪初，俄罗斯的马克思主义文艺学处于草创阶段，甚至还迷失在萨库林、弗里契以及佩列韦尔泽夫等人庸俗社会学的泥沼中；传统的学术界已暮气沉沉，它的先天不足此时已暴露无遗。首先，唯心主义与实证主义在俄罗斯的"缺席"，使务实严谨、智性操练这些基本的学术素养没有得到良好的发育，取而代之的是思想政论和宗教哲学批评的短章小文或随想式的文章，以及书信体式的哲学美学专著，学术界几乎成为高谈阔论的场所。其次，俄罗斯没有自己的文化哲学传统，它只能充当德国和法国哲学的附庸，康德、费希特、黑格尔，以及伏尔泰曾经是他们信奉的精神领袖。别尔嘉耶夫不无感慨地说："在我们这里，发展哲学的条件是很不利的。哲学既要受到来自政权方面的，又要受到来自社会方面的右的或左的压制。"[①] 精英知识分子的天才思想不是被一次次被葬送于断头台，就是一次次在政治流放中被冻灭在寒冷的西伯利亚荒野之中；严厉的书报检查制度使精深的哲学思想只能借助时政评论这些浅薄的形式或文学评论这类隐晦的形式挂一漏万地表现出来。哲学传统的缺失，使俄罗斯学术界失去了世界观与方法论的指导，没有形成优良的学术传统。

正是这种糟糕的哲学背景，才导致形式主义对俄罗斯学术传统偏激的全盘否定，他们挑战"哲学的美学"，挑战"艺术的意识形态论"，他们取法未来主义，提出了自己的否定性纲

---

① 《俄罗斯思想》第156页，三联书店1996年版。

领：否定把文学当作哲学寓意或哲学内容载体的观点；否定用发生学分析文学的企图；反对把文学作品归结为单独一种技法或单独一种心理冲动的倾向。通过这样层层否定之后，文学便只剩下一个物质外壳，甚至纯粹的音响形式。对这种物质外壳的研究自然用不着劳驾任何哲学前提和心理学及美学的解释，也没有必要去注意精神文化中那些文学以外的事实。

对方法论的倚重，使巴赫金特别重视哲学在人文学科中的主导地位，他一度将哲学定义为所有科学以及一切类型的认识与意识的超“语言”。将哲学定义为一种超语言，是典型的巴赫金式的表述。巴赫金将文化视为话语（广义的语言表述），用话语来区别两大科学群落，即自然科学和人文科学。他说，自然科学完全不把话语作为讨论对象，其对象是不会说话的存在，即纯粹死的东西，它要求的准确性是绝对同一（A = A）；人文科学则不一样，它的任务是复述、转述、阐释他人话语，说话人及其话语构成人文科学基本的认识对象，它要求的准确性则是克服他人话语的异己性，但又不把它变成纯粹自己的东西，这种准确性反不如说是模糊性，是我与他人话语彼此契入的深度。在自然科学中，哲学的作用不太明显，而在人文科学中，哲学赋予了它高度的统一性及诸学科的协调一致性，只有在哲学的统摄之下，人类文化整体的形成才有可能。俄罗斯的传统学术界到 20 世纪似乎都还没有达到这种自觉。所以，巴赫金在谈到俄罗斯诗学的研究现状时说：“由于缺乏系统哲学的、普通美学的指导，由于对其它艺术即对人类文化整体的一个门类从方法论上缺乏经常的、深思熟虑的关注，结果现代俄罗斯诗学把学科任务理解得过于简单化了，

对研究对象的认识过于肤浅而且片面。"①

形式主义对方法论的排斥，严重地束缚了他们的研究对象。在他们看来，文学科学的任务首先就是研究文学的材料——语言，其次才是结构的特有属性。但怎样去确定这些对象呢？他们想到了语言学。形式主义者大多是语言学家，诗学很自然被他们绑缚在语言学这辆大车上。日尔蒙斯基说："既然诗的材料是词，那就应当把语言学为我们所作的语言事实的分类，作为诗学系统建构的基础……理论诗学的特别部分必须与语言科学的每一部分相对应。"② 他将诗学分为诗学语音学，诗学句法学和诗学语义学等部分。

诗学当然可以借用语言学的成果，但这种借用也是有条件的，正如诗学的相关研究也可以作为语言学研究的文献资料一样。但形式主义者首先确认了语言学对诗学的优先地位，然后毫无批判地把诗歌作品的结构特点套用到语言体系上，把语言的语言学成分搬到诗歌结构中。他们对诗学与语言学存在着认识上的混乱。这种混乱一方面源于对普通哲学方法论指导的拒绝，另一方面源于对科学性盲目的崇拜。形式主义活动的时期，人们对科学性的崇尚几乎成为一种时尚，不加区别地对待人文科学与自然科学，从根本上忽视人文科学自身的特点，忽视人文科学的哲学基础。40年代巴赫金专门著文《论人文科学的哲学基础》，对自然科学所要求的科学性与人文科学的科学性作了鉴别，认为(自然)科学要求的科学性是指那种在任何变化之中保持不变的东西，那种死物与

① 《巴赫金全集》第一卷第309页，河北教育出版社1998年版。

② 《俄国形式主义文论选》第226页，北京三联书店1992年版。

自身的等同,这种与自身的等同在人文科学那里没有任何意义,因为它的研究对象的内涵和意义是不可穷尽的。将自然科学所要求的科学性作为人文科学所追求的目标,并处心积虑地要尽快创建一门新科学的企图,只能导致研究课题水准的严重下滑,使研究对象变得贫乏,甚至被别的东西偷换。形式主义正是在这里栽了跟头。巴赫金在谈到这一时期的学术界现状时说:“这些诗学著作的学术立场之所以不能令人满意,归根结蒂是因为他们构建的诗学对普通系统的哲学美学所取的态度不正确,或者至少是在方法论上缺乏明确的态度。”又说:“这是艺术学所有门类在学科初创时所犯的通病,即对普通美学采取否定态度,从原则上拒绝它的指导。”[①]

哲学在诸人文学科的第一学科地位,使巴赫金将自己毕生的精力都投注在对人类的哲学思考中,他一直都在努力构建一种哲学人类学。晚年在接受杜瓦金采访时,他说:“(我)更多是哲学家。直到今天还是如此。我是个哲学家,是个思想家”。[②] 他终生心仪新康德主义马堡学派的柯亨,马堡学派对普通哲学在人文科学中所具有的方法论意义的强调,更是深入到了巴赫金的学术理念中,在构筑狂欢诗学时,他尤其强调哲学的方法论意义。

第二节　超语言学:狂欢诗学的理论基石

在狂欢诗学中,普通哲学具体化为超语言学。

① 《巴赫金全集》第一卷第 307 页,河北教育出版社 1998 年版。

② 《巴赫金全集》第五卷第 412 页,河北教育出版社 1998 年版。

卡特琳娜·克拉克说:"语言学可以作为一种普通方法,能够重建各门社会科学。"[①] 因为,人的任何言语都是一个思想观念的小体系。科学、艺术、法律等稳固和定型的思想观念体系的形成,总是建立在内在语言与外在语言的基础上,并对这些语言施以反作用,没有语言就不会有社会科学的产生。但语言的存在又有其独特性,用巴赫金本人的话说:"任何一个话语,根本不能把它只归在话语者一人的分上:它是说话的人们相互作用的产物,广而言之,是发生话语的整个复杂的社会环境的产物。"[②] 任何一个言谈都由两个层面构成:一个是内容(信息)层面,一个是关系层面,表明说话双方的关系。因此,将个体的语言意识与他所属的社会、阶层、集团语言意识割离的作法是不科学的。在这种意义上讲,无论是福斯勒与克罗齐,以及波捷布尼亚的个人主义的主观主义的语言学,还是索绪尔的抽象的客观主义语言学,都难以胜任重建各门社会科学的重任。鉴于此,巴赫金提出了他的的超语言学。

超语言学是巴赫金创造的一个概念。巴赫金将自己的话语研究及相应的言语体裁研究归入超语言学的范围。他的狂欢诗学是超语言学在文学研究中的具体展开。在这种意义上可以说,超语言学是狂欢诗学的理论基石。按照巴赫金的理解,所谓诗学应该是语言创作美学。因此对语言及语言体裁的研究在诗学建构中具有头等重要的意义。但是,这种研究不能再局限在传统语言学的视野里,因为传统语言学研究的是死的语言,是语言的残骸,它遵循的是静力学原则。超语言

① 《米哈伊尔·巴赫金》第 295 页,中国人民大学出版社 2000 年版。

② 《巴赫金全集》第一卷第 455 页,河北教育出版社 1998 年版。

学研究的则是活生生的具体的言语整体,是活的语言中超出语言学范围的那些方面,它循守的是动力学原则。超语言学的这种动力学原则使它能契合狂欢诗学的内在精神。

与传统语言学相比,超语言学无论在研究对象还是方法论原则上都有自己的特点。

就研究对象而言,超语言学研究的是话语或具体的表述。话语或具体的表述通常是以双声语形式出现的。所以准确地说,超语言学研究的主要对象是双声语。所谓双声语是指同一种语言形式里寓有两种不同的表述意向,它可以还原为现实中的二人对白。双声语只能存在于社会交际中。在巴赫金看来,话语或具体的表述除了有洪堡特所说的"思想功能"、克罗齐所说的"表现功能"外,还具有社会的交际功能。正是借助语言(话语或表述),人才全面地社会化。语言的这种社会交际功能反过来也影响着语言的存在方式,即语言总是处在充满意识形态含义的文化语境中,其间总寓有一定的社会评价;除此之外,语言的存在还具有边缘性或边界性特征,它不可能存在于个体的内心世界,即使是心灵独白,它也不会是完全私人化的,它要么处在自己与他人话语的交锋中,要么以他人话语作为自己话语发生的背景。话语存在于你我之间,存在于我们之间。作为话语主体,每一个人都不会与他人完全重合,话语就成了维系我们的纽带,它在你我之间往来回复。话语的边界就在这种往来回复中形成。话语边界实际上就是不同语言主体的交替处:一方停止说话,为的是让对方作出应答,让他人接着说。这样在双方对话过程中,就出现了话语暂时的中断或交接,这种中断或交接即话语边界。对边界不断超越的过程也就是话语不断丰富自身涵义的过程,它是一个

动力学的过程。

这种动力学特征在一个具体的话语事件中,表现为事件参与者的互动关系。巴赫金认为,每一个话语仿佛都是某个事件的"剧本"。要理解它,就应该"复现"这个事件,重新表演"剧本",在这一过程中,理解者(或受话者)扮演听众的角色。具体说,话语事件是说者、听者与话题三者共同参与的一个动态过程。三者在没有相遇之前,都有各自相对独立的含义与价值世界,相遇促使他们彼此馈赠与应答。从直观层面上看,这一馈赠与应答是借助语言(口头的、书面的、体态的)来实现的。但话语事件又不仅仅等同于语言事实如语音形式,声腔及语词的配置这些纯物质的或技术性因素,它还得有自己特有的意识形态内涵,有超出具体语境的非语言情境的指向。

话语事件的这一特征我们可通过对符号的考察来说明,符号是话语的基本单元。

巴赫金认为,任何意识形态产品都是一种符号,同样,符号在任何时候都是意识形态性的。但是,符号的第一属性却是它的物质性,它是现实的一个部分,它栖身于物质或技术性材料中。正因为这样,任何一种物质性存在都具有成为符号的潜力,比如,猪牛羊这样动物被视为一种禁忌时,它就成了某种宗教信仰或部落图腾的标志;当生产工具如铁锤与镰刀作为一个组织或党团的标志时,它也成了符号。但是,纯粹的物质性材料其用途可能是不确定的,可以这样,也可以那样。要使自己获得相对稳定的定位或定向,对意识形态的挂靠就很有必要,即是说,它要转化成符号。符号除了物质属性外,它还要实施自我超越,即摆脱"此在"的状态,朝向身外。这种超越首先表现为对自身物质属性的克服;其次是对自身已有

含义的更新与丰富。这一切只有被纳入意识形态环境里才有可能。意识形态性是符号的第二属性,而且是最主要的属性。可见,符号也生活在物质与意识形态的交接处,它具有边缘性。因此,对符号的把握,必须具有一种边缘(或综合,边缘是综合的前提)立场;否则,要么会堕入思想文化哲学与心理文化学等主观唯心主义的泥沼中,要么就会迷失在形式主义材料美学的丛林里。

符号的边界特征与意识形态性突出地表现在语言领域里。话语是一种独特的意识形态符号,话语的整个现实几乎都存在于它的符号功能里。我们通过话语进行的交际,决不是简单的语词置换与传递,"实际上,我们任何时候都不是在说话和听话,而是在听真实或虚假,善良或丑恶,重要或不重要,接受或不接受等等。话语永远都充满着意识形态或生活的内容和意义"。[①] 所以对话语事件的把握不能仅仅停留在它的物质性层面,而要进入到它的意识形态内里。

这其实并不深奥,但在研究的具体操作中却不容易。一种强大的习惯势力往往使我们在面对活生生的话语现实时盲目自信,满以为这一切都可以纳入经过上千年演练而成的学术图式中,可以对它进行常规处理。传统语言学是这种信心之源。

传统语言学的学术理路是形而上学的,它用孤立静止的观点来看语言生活,机械地甚至武断地将活生生的语言肢解成一个个僵死的语言片段,然后从中抽绎出所谓纯粹的语言因素,建立一种超越具体语言事实之上的语言统一体,将那些

---

① 《巴赫金全集》第二卷第416页,河北教育出版社1998年版。

无法纳入这个统一体中的语言因素排除在外。巴赫金认为，正是这些被传统语言学所排斥的语言因素，对超语言学具有头等的意义。那么这些被排斥的因素有哪些呢？要弄清这个问题，我们先看属于传统语言学研究范围的是那些因素。

传统语言学表现出两种相反的倾向：第一种倾向是由洪堡特开创由福斯勒学派弘扬的所谓语言学中的个人主义的主观主义；第二种倾向是源于法国（笛卡尔）和德国（莱布尼茨）理性主义，由索绪尔集大成的抽象的客观主义。相对说来，第二种倾向在语言学中更有势力。客观主义语言学将语音、语法和词汇作为自己研究的对象。他们认为，尽管个人的创作行为、每一表述都是个人的，不可重复的，但是，在每一种表述中都存在着与该言语集团其他表述因素相一致的因素，因而也是标准因素，如语音、语法、词汇等，是它们保证语言使用者彼此理解与交流。这些标准因素通常形成语言的深层结构，左右着个体话语的构成，它具有普适性，相对稳定性。传统语言学所要寻找的就是这种结构或形式体系与规则。巴赫金将客观主义语言学的基本要点概述如下：

(1)语言是一个稳定的、不变的体系，它由规则一致的语言形式构成，先于个人意识，并独立于它而存在。

(2)语言规则是特别的语言学联系规则，它存在于这一封闭的语言体系内部的语言符号之间。这些规则对于任何主观意识都是客观的。

(3)特别的语言联系与意识形态价值（艺术的、认识的及其他）没有任何共同之处。任何意识形态

> 主题都不能决定语言现象。在词语与它的意义之间,没有任何自然的和概念的意识,没有任何艺术联系。
>
> (4)说话的个人行为,从语言的角度来说,只是偶然的折射和变形,或者只是对规则一致的歪曲;然而正是个人说话的这些行为说明了语言形式的历史变异性。从语言体系的角度来看,这种变异性本身是无理的和无意义的。在语言体系及历史之间不存在任何联系,没有任何动因的一致性。它们相互是格格不入的。[①]

为了获得这种稳定的、不变的语言规则体系,客观主义将个人的心理或意识、语境、语词的情调以及表述的语调这些可变因素从语言中清理出去。语言被标本化为可供学者在书斋拆卸组装的碎片,或供教授在课堂传授的死的知识。在某种意义上,传统语言学的研究思路正是源于学者或教授们的这种理性活动。这种活动直接的触媒有两个:一个是古典语文学的破译工作,一个是语言的教学。

一般地,所要破译或转译的古文献在当代已经是一种"死语言",它是当代语言生活中的"异类",按我们所熟悉的语言操作规则无法理解它,它存在于我们的语言之外,据有一种"外位"立场。但它的存在促使我们对自己的语言进行反观或自省,因为我们必须用自己的语言来破译或诠释它。在面对古文献这类异质语言时,我们的母语意识凸显出来,尤其是语

① 《巴赫金全集》第二卷第401页,河北教育出版社1998年版。

法、词汇及句法等概念的出现势所难免。巴赫金认为，古典语文学家在对这类死语言的破译方面，其角色类似于古代的祭司，古代祭司可以说是第一批翻译家，他们是他人“秘密”书面语或话语的破译者。翻译或破译是一个很微妙的过程，它不仅仅是对他人语言的某种折射，还是一个文化立场的转换与回复再转换与再回复的动态过程。伽达默尔说，翻译家在面对非母语文本时，得进行自我角色（尤其是文化角色）的数度置换。首先，他要使自己从母语语境中摆脱出来，进入文本所处的异域文化语境中，像文本作者那样成为文本内容的讲述者，然后再把文本内容从外语转化为他的母语，回归到自己的文化语境中，要使翻译契合文本的内容，他必须同样分享文本原有的那个无穷的文化空间。而这几乎是不可能的，哪怕直译、硬译也达不到这种境界。说到底，翻译只是一种平面化的语词或表层意义的转换，它缺少第三维度即文化的维度，用丹纳的话说，即一种最深层的民族本能和才具，它是任何异族人都难以习得的。因此，翻译在某种意义上只能达到在特定语境中的默契，这种默契通常又是在信守某些人为规则的前提下实现的。规则是抽象的产物，是权威的体现。古典语文学的第一批学者的祭司身份，即代神立言者，就保证了古典语文学破译规则的权威性，认可了抽象戒律的普适性。古典语文学对语言学最直接也是最深远的影响，就是对规则的膜拜。巴赫金说：“语文学主义是整个欧洲语言学的必然特征，这是由它产生及发展的历史命运所决定的。无论我们深入到多么久远的时代，去追踪语言学概念和方法的历史，我们到处都可以遇到语言学家。”我们可以直率地说：“何时何地产生了语文的需求，何时何地就出现了语言学。语文学的需求产生了语

言学,是它的摇篮,并且把语文学的竖笛插入其中。"[①]

确实,语文学的方针,在很大程度上决定了整个欧洲语言学的思维。这一思维在古文献这类书面语的"尸体"上形成并成熟,在复活这类语言尸体的过程中,形成了传统语言学思维几乎全部的基本概念、基本立场和习惯。这一决定性影响可以具体描述为:以语文学为"母腹"的语言学,总是从已完成的独白型表述——古文献出发,寻找一种超越历史时空、超越个人情境之上的所谓纯属语言本身的先验结构与规则体系。语文学家们真正感兴趣的也许并不是古代的典章书牍,而是古代的文学作品,或者至少将那些典章书牍当作文学作品来阐释,以窥探古人的精神生活。在某种意义上,古文献犹如文学中的史诗,它完全封闭在过去的已完成或定型的时空体中,与现实隔着一段遥远的距离。正是这一距离,让人产生古代生活一体化的错觉。古代的语言生活也因此被语文学家或语言学家看成是一个整体,尤其在古典主义时代,这一观念深入人心,影响了人们对语言的看法。人们对语言本身的思考被纳入孤立、静止的的形而上学这一西方传统的思维模式中。

语文学与现实生活的疏远,导致了语言学抽象的思维方法。但是,语言学与现实的过于亲近,又导致了语言学实证的思维方式。这种亲近主要表现在语言教学(尤其是外语教学)实践中。教授外语通常是借助母语来进行的,母语充当外语的参照。因此对母语本身的认识是一个前提。认识母语意味着将母语当成一个客体,将它从我们的生活中抽离出来。这本身就要求认识者具有一定的抽象能力,他得在流动不定的

① 《巴赫金全集》第二卷第418页,河北教育出版社1998年版。

语言生活流中滤出那些不变的因素,这些因素平常淹没在纷繁复杂的语言事实里。但是,抽象之后的语言成了另外一种东西,语言生活的实际进程被封杀在语音、语法、词汇等语言的形式体系之下。这样,为了服务于教学目的,语言学被赋予了另一个使命,收集典型的表述方式(句子)及其变体,典型的语法特征及其运用,语言学实际上成了语言学习的例句大全与语法大全,它们是关于语言运用的知识而不是能力。规则规律成为语言教学的重点。

语文学研究与语言教学的双重使命就这样将语言学导向了远离语言生活的抽象之路。这一抽象的影响是致命的。当活生生的语言被抽象成一种固定的规则与形式体系后,语言就对认识的真理,对艺术的美以及政治的正义性,一句话,对社会的意识形态漠不关心。它们热衷于对语言本身进行无谓的学派之争,要么将语言直接等同于个体的意识或心理(福勒斯学派,克罗齐),要么将语言视为超越个体之上的结构或系统(索绪尔)。传统语言学的诸种倾向令巴赫金很难信服,正是在对他们的批评中,他试图建立自己的超语言学。巴赫金说:"语言－言语的真正现实不是语言形式的抽象体系,不是孤立的独白型表述,也不是它所实现的生物心理学行为,而是言语相互作用的社会事件,是由表述及表述群来实现的。"[①] 言语相互作用的最重要形式是对话。

对话既是一种社会行为,也是一个个人事件,对话总是在具体的语境中进行,它总伴以表情表义的成分,总有一定的意识形态含义或社会评价(赞同,反对,肯定,否定,认可,拒绝等

① 《巴赫金全集》第二卷第447页,河北教育出版社1998年版。

等),它总有一定的针对性,即它总要朝向自身之外。巴赫金说:"对话,在这一词的狭义理解上,当然,仅仅是言语相互作用的形式之一,确实是最重要的形式。然而又可以从广义上去理解对话,把它看成不只是人们面对面直接大声的言语交际,而是无论什么样的,任何一种言语交际。"[①] 那么,对话有哪些特征呢?

首先,对话是一种普遍存在的语言现象,它甚至是语言生命的真正所在,无论在哪个运用领域里(日常生活,公事交往,科学,文艺,等等)都充满着对话关系。巴赫金认为,对话关系不仅可以存在于完整的话语之间,也可以存在于话语中任何一部分有意义的片段甚至单词里;不仅不同的语体,不同社会阶层的语言之间可以有对话关系,我们同自己说出的话之间也可以有对话关系;推而广之,凡是能表现一定含义的事物,也能够发生对话关系,只要这些事物是以某种符号材料表现出来。

其次,对话拥有自己的主体性立场。在这种意义上讲,任何话语都有自己的作者,对话或话语不可能是无主的。语词之间单纯的逻辑关系或指物述事的语义关系,不可能形成对话。它们要想成为对话关系,必须获得具体的表现,必须化作言语,即化作话语,而要成为话语,它必须获得作者,即这个话语的创造者,话语所表现的正是这个作者的立场。[②] 对一个具体的话语来说,它的作者立场具有双重指向性,即它既指向话语的创造者(作者),它是对作者思想观念与情感心理的传

① 《巴赫金全集》第二卷第447页,河北教育出版社1998年版。

② 参见《巴赫金全集》第五卷第243页,河北教育出版社1998年版。

述,同时,它还指向与作者相对的受话者,引起受话者的反应与应答,或者是对受话者的反应与应答。这种双重性决定了话语的第三个特征:边缘性。

话语产生于“你”“我”的相遇。你我都是有着充分自我意识的社会主体。我的主体性越强,我所创造的话语就越有个性,对我的粘连性也越强,不容易为他人轻易套拿。对话的过程可以看成是对语词的争夺过程。对话的边缘性特征实际上是人的存在的边缘性的体现。

巴赫金认为,人只能处在与外部世界相切的结合部,他既不能完全外在于自身,不能完全从外部世界来感受自己,因为他无法完全走进外部世界;又不能完全回归到自身,完全脱离外部世界。巴赫金说:“我总是把自己推到世界的边缘上,推到与世界相交的切线上。”[①] 我对边缘的退守,实际上为他人的出场留出了空间。这种对他人的揖让并不意味我处世的消极或自我放弃。恰恰相反,是为了更好地助成自己,因为迷失在自我的世界,往往会片面地自尊自大,拒绝与外界的交流,一味地封闭自守,无益于自我的认识与发展。我必须对象化,必须外化,在日常生活中,镜子能起这种外化的作用,但镜子只能照见我形而下的方面。它对我的思想、性情、人格则无能为力。在这种情况下,另一个与我一样具有充分自我意识的他人的出现就有必要,他是我思想、情感、人格的“镜子”。在他身上,我能窥见自己,“不是我用自己的眼睛从内部看世界,而是我用世界的眼睛,别人的眼睛看自己……我没有从外部看自己的视点,我没有办法接近自己的内心形象,是他人的眼

① 《巴赫金全集》第四卷第 88 页,河北教育出版社 1998 年版。

睛透过我的眼睛来观察”。[①] 这种边缘性不仅标明着我与他人的关系,它同样适合对个体内心世界的描述,即便是人的内心,人的灵魂深处,同样也是一个边缘,是一个门坎。在这里,不同的意识相互交接,所以,即使是内心独白,其实也是不同意识无声的较量。

话语的边缘性不是话语的静态截面剖陈,也不是它的瞬间定格。边缘性渗透着整个话语行为。对边缘的一次次克服与一次次的再设定贯穿着对话的全过程,而且随着对话的深入,边缘就会越来越深地延展彼此的内心世界。如果将一个完整的话语作一种静态的结构剖陈的话,就会发现,话语存在于说者,听者与话题三者的交接处。它们之间的关系并不是传统语言学所说的信息的发送者与信息的接受者之间的那种静止的单向度的关系,而是双向同构彼此助成的动态关系。

话语存在的动态特点最明显地表现在话语的情态因素中。情态因素是传统语言学最棘手的语言事实,他们对它总是采取排斥的态度。萨丕尔说:“绝大多数的词,像意识的差不多所有成分一样,都附带着一种情调,一种由愉快或痛苦化生的东西,通常是温和的(然而是实在的),也有时突然变得强烈。可是这种情调一般不是词本身固有的价值,它毋宁说是在词身上,在词的概念核心上长出的情绪赘瘤。”[②] 他认为词的情调(或情态因素)对语言学毫无用处,因为它不仅随着时代改变,并且因人而异;就是在同一个人的意识里它也随时变化,因为他的经验在锻炼他,他的脾气也随着改变。巴赫金则

① 《巴赫金全集》第四卷第86页,河北教育出版社1998年版。

② 《语言论》第35页,商务印书馆1997年版。

认为，话语的情态因素尽管直接源于说话者本人的个体心理与情感状态，但它更是对社会评价或意识形态的折射，它并非无迹可寻。社会评价总是某些相对稳定的价值与观念的体现。社会评价是巴赫金超语言学中的一个重要范畴。他认为只有社会评价才能保证话语的历史现存性，并使它在社会交际语境中实现出来。如果没有社会评价的中介作用，话语要么仅仅以词汇、句子、语法形式这些物质性或技术性的符号的形式而存在，混同于其他的自然物；要么以个体心理或意识等形式内存于个体中，成为一种不可捉摸的心理与意识流。社会评价的介入则能使词汇、句子、语法形式这些具有规定性的东西摆脱技术性的物化状态而意识形态化，又能使个体意识与心理具象化，使之成为人们生存其间的直接现实，即意识形态环境。社会评价贯穿整个话语。它使情态因素具有意识形态内涵。最典型的情态因素是表情语调。

表情语调可以说是标示表述行为是否顺利完成的一个直观且灵敏的度量。我们说话的过程实际上是一个察言观色揣摩对方意图从而调整自己应对策略的过程，同时也是确认与对话者亲疏程度的过程。这一切都能从对话者的表情语调上反映出来。巴赫金认为，表情语调的存在是表述的基本特征之一。它不同于句法语调，句法语调是指结束的语调，说明的语调，列举的语调，它们倾向于终止或分离表述过程，这种语调有自己相对固定的格式。而表情语调则取决于作为整体的表述，它不是语法的，而是修辞的布局成分。词本身无所谓语调，只有当它纳入句中才能获得语调，即句法语调。但句法语调仅具有语法性质，即典型性（而不是个性），符合于句子结构一定的语法类型（疑问、叙述、祈使、让步、列举、解说等语调）。

这些语调作为语法的、语言的语调，对说话人来说是必须的即规范的。表情语调则是个人的，完全自由的。比如，"他死了"这个表述，由于具体的场景和说话人的不同（根据他的个人意图），说的时候可以用悲痛的、凄惨的腔调，也可以用冷漠、高兴、兴奋的腔调，还可以表达混杂的感情（既忧郁又悲伤）。即是说，这个句子的自然语调是悲伤的，死总非一般人所情愿，但这语调并不因此成为语法的语调，它需要适应表述的内容，而不是句子的结构类型。

表情语调的择取通常取决于说者对听者及话题的态度，也取决于具体的语境。尤其是语境中的"和声支持"很重要，即是说，说者从当下语境中得到的赞同越多，他说话的语调就越自信，也越高昂，越丰富，反之，就越低沉，语调犹疑，语无伦次，直至放弃言说的权利。比如，一个人的笑如果能博得大家的笑，这个人很可能得意忘形，有许多即兴的创造，但如果他突然发现周围一片死寂，只有他一个人在笑时，他就会突然收住笑，备感无趣与难堪，仿佛从高空一下跌落下来。在公共的正式的社交场合，人们的语调会很有分寸感，在恭维与辱骂之间摇摆；在私下的亲昵场合，这种分寸感似乎纯属多余，在这里夸与骂甚至获得了与其常规完全相反的情感色彩。从语调能窥见说话者之间的关系，因为语调不仅仅是声音的高低急缓，其间还寓有情感评价。因此，它不仅仅囿于语言（语音）本身，语调实际上将语言引向了自身之外，进入非语言情景中。也正是在这种意义上，巴赫金说，语调总是处在语言与非语言，言说与非言说的边界上。

在二人对谈的语境中，语调不仅标示着二人的亲疏关系，它还为我们标明所谈话题的位置。话题也许是某件事，某个

人或某个他人的话语,不论是人还是事或话语,既然能为我们所谈论,就说明它不“在场”,它是一个第三者,我们通过语调将它引进我们的语境中。语调总有针对性,除非是两人的对骂或互夸,语调总会指向一个不在场的第三者。这个第三者成为你我话语争夺的对象,它渗进了你我的话语中。它的介入,改变了你我的话语结构,我们的话语或表述中都充满着他人话语的回响与余音,充满着应答性:或反驳,或肯定,或补充,或附和,或以它为已知的前提,或以它为思考的对象。所以,任何话语都具有双重情态:一个是话语本身具有的情态,它是该话语的作者赋予它的;一个是谈论或运用这一话语时,赋予它的情态。在这两种情态中,前者据有优先地位。因为,我们的话语总是建立在对他人话语的应答上,在我们说话之前,已经存在着大量的他人话语,世界已被这些他人话语说烂说透,在我与世界的真实之间,隔着一种深厚的话语层,要抵达世界的真实,我必须穿过这一话语层。这是一个相当艰难的过程,我在作这种穿越时,首先遭遇到的是他人话语,我必须与他人话语交锋,对话。怎样对待他人话语就成了抵达世界真实前所要解决的首要问题。

巴赫金认为我们对待他人话语的态度主要有两种:一种是说话者以积极的态度来尽量维护他人话语的完整性和真实性;一种是说话者强行闯入他人话语,对它进行自主性干预,从内部瓦解它,分割它,将它砸成碎片,然后为我所用。

在第一种情形下,他人话语通常是被描绘的客体语言。这种态度在文学作品中表现得较为典型,如直接引用的主人公语言,作者站在这种语言之外,他的叙述语言与主人公的语

言不在同一层次,保持着一种垂直距离。这种距离划定了主人公语言(他人话语)清晰而稳定的界限,在这个圈定的范围里,他人话语是自足的,保持着原有的话语风格。除了主人公的直接引语外,还有教条的权威话语,如名人名言,它们总是以完整的形态被人们引用着,且以其原有的指物述事意义服务于引用者的说话意图。主人公语言及名人名言等他人话语之所以被人们所引用,并不是因为它们所具有的个性特征,相反,恰恰是因为它们的共性特征或客体性特征。它们是一种客体对象,不会违拗引用者表述的意旨。一般地,他人话语客体性的增强,是以内部个性化的削弱为前提的,而个性化的削弱正有利于该话语清晰的外部轮廓的界定,使它可以远距离地描述。这种顺遂说话者意旨的他人话语所具有的客体性特征,可以称为"线形风格"。

与"线形风格"相对的是所谓"描述风格",其倾向是消除他人话语的一些明显的外部轮廓。这种风格源于我们对他人话语的第二种态度:即自主性干预。在这种情形下,我们会无视他人话语的完整性及其原有的意旨,试图改造它,重组它。这种武断甚至蛮横的态度必然会引起它顽强的抵抗。在抵抗中,他人话话的个性与主体性被调动起来。这样,在我们的话语与他人话语之间形成了一种张力,彼此冲突。当我们话语足够强大,能完全压服他人话语时,他人话语就以其客体性一面示我,这就是上面所讲的第一种情况。但如果他人话语强大到足以对抗我们的话语,这就出现了陀思妥耶夫斯基小说中的话语现象,作者话语与主人公话语之间形成一种对话关系。巴赫金认为,描述风格的形成有两种主要途径:(一)"话语界限减弱的积极性可能来自作者语境,而作者语境以其语

调、口气、幽默、讽刺、爱和恨、欣喜或蔑视渗入到他人言语中。"[①] 这种话语构成在文艺复兴时代、18 世纪末和整个 19 世纪都极具代表性。(二)我们语言的主要部分"转入他人语言,使他人话语变得比围绕它的作者语境更有力,更活跃,他人言语本身仿佛开始让作者语境渐渐消解。与他人言语相比,作者语境逐渐失去自己所特有的更合乎常规的客观性"。[②]这种情形发展到一定程度,就导致叙述者的出现,叙述者在某种意义上,可以视为作者在作品内的替身,现实的作者消失在作品之后,他的话语权出让给了叙述者。

描述风格的两种典型的话语形态是讽拟体和暗辩体。

讽拟体是一种最古老也最普遍的话语形式。按照巴赫金的分析,讽拟体是借他人话语说话,但又不是消极地重复与照搬,而是赋予它一种新的意向,而且是相反的意向。这样新意向与原有意向必然发生冲突,新意向迫使原有意向服务于与它完全相反的目的。由于在我们的语境中,他人话语改变了指称方向,它的内部就出现了断裂,它寓有两种完全相反的运动。因此,他人话语此时不再是单一的线形的,而是双声的,正反同体的,他人话语被揶揄,被滑稽化,被倒置。

暗辩体同样也是针对他人话语来的。但它与讽拟体又不一样。在暗辩体里,他人话语并不直接出现,它只存在于说话者的意识里。说话者在自己的意识里高度紧张地关注着他人话语,并随时作出反应。这种反应通常不是针对他人话语整体而发的,因为他来不及把握整体。在暗辩体里,说话者善于察言观色,敏感脆弱几乎到了神经质。他人话语中的一个音

①② 《巴赫金全集》第二卷第 473 页,河北教育出版社 1998 年版。

节一个字符都会激起他应答的冲动。因此,在暗辩体里,他人话语被肢解分割得零零落落,既失去了指物述事含义的完整性,又失去了同一的语言风格。可以归入暗辩体的有:“旁敲侧击”的话,“话里带刺”的话,以及一切低声下气的语言,卖弄言辞的语言,心虚气短的语言,极力解释、一再让步、预留后路的语言等。暗辩体的使用者对自身处境有清醒的意识,由于处境的卑微或弱势,他会过度的自卑,由自卑而偏激,对他人话语敏感到本能的不信任,抵触甚至敌对。他极力要为自己辩护,所以他来不及将他人话语完整地引入自己的语境里,就迫不及待地开始辩解。在讽拟体中,说者同样有清醒的自我意识,但这种意识是对自己优势地位的意识,因此他能居高临下地调侃、把玩他人话语。

如果说,直接引语是线形风格的典型形态,那么暗辩体则是描述风格的典型形态。此外还有一种介于这两者之间的话语形态:仿格体。

顾名思义,仿格体就是模仿他人话语风格的一种语言形态。仿格体的前提是应有一种现成的风格,或者一种独立完整的他人话语。通过模仿使它服务于我的表述意图,我的表述意图对它来说是一种新的话语意向。这样,仿格体就出现了与直接引语和暗辩体不同的特点:首先,仿格体是积极利用他人话语,让他人话语向我靠拢,直接引语则是我走向他人话语,我向他人话语靠拢,话语的重心不同;其次,仿格体利用他人话语来为我的表述意图服务,我得尽量契合他人话语的表述风格,与他人风格保持一致,而在暗辩体中,我的话语与他人话语是针锋相对的,两者之间根本不可能达成一致。但是,就话语重心都已转到说者一方来说,仿格体与暗辩体是一致

的，而就能与他人话语风格保持一致来说，仿格体与直接引语也有相同之处。这种同与不同的辨证关系，确立了仿格体在直接引语与暗辩体之间的中间地位。

总之，无论线形风格也好，描述风格也好，它们都表明了这样一个事实：几乎所有的语言都是双声的，语言内部存在着对话关系。超语言学所要研究的正是语言的双声性或对话性。

遗憾的是，语言的对话性在相关的人文科学中几乎完全被忽视，人们过于迷信传统语言学，对它的“遮蔽”浑然不觉或视而不见。这种情形在诗学领域同样存在，传统理性诗学长期囿于语言学所形成的独白型思维模式，而无视世界的对话本质。这在某种程度上铸塑了传统理性诗学的学科品格：传统理性诗学是一种封闭的静力学诗学，它朝向过去，朝向史诗和悲剧时代；它朝向官方与庙堂；它朝向专制叙事与男性话语。一句话，它面对的是有限的文学事实与领域，它无法对文学进行全方位的阐释。如果不对独白型思维作一定的调整，引进对话思维，诗学要进一步发展就会困难重重。

独白型思维实质上是一种惰性思维，它试图一劳永逸地把握世界。因此，基于独白型思维之上的传统语言学害怕接触表述的边界而停留在语言的内部。同样地，对边界的回避导致了各门人文学科无法忍受的自我封闭与停滞。巴赫金说，在诸种学科中，语言学对边界的回避尤为明显。主要原因是，传统语言学意识到边界具有相对性与不确定性，这与他们试图构筑的稳定不变的规则与形式体系格格不入，因此他们只关心语言体系内部诸成分之间的结构关系。这种惰性的独白型思维在俄国形式主义学派中表现得很典型。

形式主义全盘接受了传统语言学只同纯文本(语言的形式体系)打交道的传统,热衷于对艺术作品这一审美客体与艺术创作这一审美事件作纯语言学的分析。巴赫金在对形式主义批判考察时指出:形式主义最初作为诗学对象选定的完全不是诗歌作品的结构,而是作为特殊的研究对象的"诗歌语言"。他们的第一步工作就是对诗歌(或文学)语言作"特性鉴别",鉴别的手段是抽象的否定,即否定诗歌语言中那些非语言因素如意识形态涵义,情态因素,社会评价以及语言主体的个性等。诗歌语言因与日常实用语对立而获得了一种自有价值,它能脱离社会交际过程,以自身的存在方式即陌生化(如强化、浓缩、扭曲、套叠、拖长、颠倒普通语言等)引起人们的注意。当形式主义者由诗歌语言的"特性鉴别"转入到诗学结构研究时,其传统语言学倾向表现得更加直露。托马舍夫斯基说:"既然艺术语主要是存在于艺术作品中,所以当分析艺术作品时,我们终归要考虑到艺术语的本性。对艺术语本性的研究完全是语言学的任务,因为语言学是研究一切形式的人类话语的科学。"① 他们将对诗歌语言分析的那套方法与思维照搬过来,硬套到艺术作品的诗学结构上,诗学结构成了他们检验诗语理论的图示与例证。诗学也能因语言学现成的规范框架轻而易举的体系化,规范化。尽管形式主义者一再声称,企图找到一种普遍的规范诗学是"痴心妄想","无论建立任何一种追求稳固性的规范性诗学都是徒劳"②,但他们在具体的诗学建构中,恰恰是要寻找这样一种规范性诗学。他们一方面将语言的语言学研究

---

①② 《俄国形式主义文论选》第84页,三联书店1992年版。

泛化放大为诗学的构架，另一方面又将语言的陌生化原则引进到文学史与读者的接受活动中，使文学史的问题与方法，非常合乎逻辑地为他们关于诗学结构的学说所规定，并使“接受的理论以及与它直接相关联的艺术批评的理论在形式主义诗学体系中也占有特殊的地位。”通过向文本、文学史及读者接受等方面的全面渗透，形式主义的诗学理论终于建构起来。可以说，形式主义诗学是在语言学独白型思维作用下出现的一个典型的诗学个案。

这种诗学的不足显而易见：由于将诗学的研究对象——文学作品同特定的意识形态环境隔离，抽空词语的社会含义，一句话，将研究对象从社会的交际环境中孤立出来，这就注定了它的非社会学本质。巴赫金说，形式主义者设计得如此彻底和完善的理论恰恰无意间提供了一个原则上的非社会学诗学的出色的荒谬证法，他们只承认一种语言事实，即独白型语言或单声语，而无视双声语的存在。他们将独白型的单声语直接等同于诗歌语言，认为这种语言不存在于说者的个人情境中，而存在于客观的语言系统内，它可以与表述的性质不发生任何联系，它自律自足，自在自为，是一种没有主体的语言。可以说，形式主义在诗学建构之始，就走错了方向。形式主义的失足，正是狂欢诗学的前车之鉴。

狂欢诗学的当务之急，是应该调整自己的语言学取向，辩证地看待传统语言学。关于传统语言学与超语言学，巴赫金一再强调它们的互补合作关系。他说：“超语言学研究，不能忽视语言学，而应该运用语言学的成果。无论语言学还是超语言学，研究的都是同一个具体的、非常复杂而又多方面的现象——语言，但研究的方面不同，研究的角度不同。它们两者

应相互补充，却不该混同起来。"[①]

正是在对形式主义诗学理论的批判中，他确立了自己的人文学科方法论原则。

巴赫金认为，人文科学即关于精神的科学，也即认识人的科学，人总是带着他做人的特性，在表现自己（在说话），亦即创造文本。对话性存在于话语与文本之间。文本与话语不是一种纯物质或技术形态，它们总是在两个意识或主体的交界线上展开。这两个意识或主体不会完全等同或重合，但可以彼此理解。巴赫金认为理解的深度是人文认识的最高标准之一。什么是理解？理解就是积极的应答，不是消极的重复与复制，真正的理解是创造性的。巴赫金说："理解意味着在一个实际的领会点上的汇合。"它不同于解释，"在解释的时候，只存在一个意识，一个主体；在理解的时候，则有两个意识，两个主体"，"为了理解，首先必须确定表述的原则和明确的边界。"它也不同于移情，它不能放弃自己的位置而把自己摆在他人的位置上。同时，"理解与评价不可分割：它们是同时的，构成一个完整的统一的行为"。不可能有无评价的理解。"与某种伟大的东西相会，而这种东西总在决定着什么、赋予某种义务、施以某种约束——这是理解的最高境界。"[②]理解的诸种特性归根到底建立在与他人话语相会并交互作用这一复杂事件上，而这一点在传统的人文科学首先是文艺学（或诗学）中几乎完全被忽视。巴赫金说："这类学科的对象，不是一个精神，而是两个精神（一个是被研究的精神，另一个是从事研究的精神）。真正的研究对象，是不同'精神'间的相互关系和

---

①②《巴赫金全集》第五卷第240页，第406页，河北教育出版社1998年版。

相互作用。"[1] 被研究的精神与从事研究的精神可以具象为现成的文本与应答性文本。它们之间的互动关系可能有不同的二极走向:一极囿于现成的文本(被研究的精神),它走向语言——作者的语言、体裁的语言、流派的语言、时代的语言、民族的语言(这是语言学),最终走向语言之语言(这是结构主义与语符学);一极立足于现成文本,但又不拘泥于文本,而是从这一文本走向另一文本,进入不可重复的文本事件(这是诗学及其他意识形态科学)。任何一种富有创造性的文本,总是对个人自由的领悟持开放的态度。这种对个人自由的推崇,对文本创造性的推崇,对话语或表述不可完成性的推崇,深深地契入了巴赫金的超语言学。在某种意义上,他的狂欢诗学正是超语言学在文学领域里的一次理论转型。

第三节 狂欢诗学:关于长篇小说的修辞理论

巴赫金认为语言进入文学的领域通常取径于修辞学。因此他又将诗学定义为文艺学的修辞学,以区别于语言学的修辞学,即传统的修辞学。他在《文学作品中的语言》一文中说,传统修辞学几乎完全没有研究语言交际、思想交流,而过分拘泥于文本。传统修辞学只对言语语体如功能语体和情态语体、社会性和职业性用语等感兴趣,将它们视为语言的事实,而不是作品统一风格的组成部分。所以传统修辞学真正关心的是人物和讲述人的语言,它将这些语言置于同一个层面来考察;而文艺学的修辞学或诗学则研究描述性的言语,主要考

① 《巴赫金全集》第五卷第409页,河北教育出版社1998年版。

察描述手段和表达手段，如修饰语、隐喻和其他语义辞格，如比较、拟人、句法辞格，以及诸如此类的现象。它感兴趣的是作者语言（人物语言和讲述人语言从描述对象的角度来看，与作者语言处在同一层面）。可以说，不同的言语、话语、语体、惯用语之间的相互关系构成语言学修辞学与文艺学修辞学之间的一道分水岭。文艺学的修辞学在此直接完成了从语言学领域向美学等其他领域的飞跃，而语言学修辞学则在此止步不前。

对语言学修辞学（或传统修辞学）的这种质疑，是超语言学的应有之义。修辞学长期以来受传统语言学的支配，沦为一种纯粹的书房里的技巧与学问而忽视书房外的生活，尤其是广场大街、城市乡村、各种社会集团及不同时代的语言生活。由于与现实生活的脱节，传统修辞学曾经一度衰败，到20世纪才慢慢开始恢复起来，不过，复兴的修辞学在内涵上已发生了变化。

传统修辞学源于公元前5世纪的西西里岛，它的前身是公堂诉讼。西西里岛城邦独裁者被推翻后，许多流亡在外的市民开始回迁，他们为了争回原先被没收的财产，请一个叫柯拉斯的人替他们申诉。由于没有地契收据为凭，这种申诉只能以论理的方式进行。柯拉斯被称为修辞学的创始人。在公堂诉讼中，修辞学获得了基本的品格：以可能性或可信性为出发点，以说服他人为目的。后来，柯吉阿斯将修辞学从公堂诉讼引入对人物的“褒贬”中，他曾写有《海伦颂》一文，为海伦的私奔辩护。柯吉阿斯特别注重风格的修饰，强调新颖的辞藻与工整句法的重要性，论点本身的真假并不重要。这一倾向的进一步发展，修辞学就成了“把无理说成有理”或“强词夺

理”的诡辩术。修辞学家(其主体是演说家)因此曾一度被称为诡辩家。后来,苏格拉底力图为修辞学正名,他指责以技巧为上的演说观,认为可取的演说必须适合情境与题旨,要有新颖的见解,在技法规则之外,更要考虑道德观点。演说家本人的人品修养与演说内容的道德性明确地纳入演讲术的要求中。这一点对亚理斯多德的影响很大,亚理斯多德在前人实践与理论的基础上,将修辞学系统化、学科化。他承认修辞学的目的是“说服”,但反对将修辞学视为说服的“技巧”,因为技巧容易流于形式与诡辩,掩盖演说者本人真实的意图与愿望。在亚理斯多德看来,说服方式主要有三种:逻辑诉求(说辞本身包括事据与推理或证明),伦理诉求(建立演说家自己的人品,信誉与论点的公正性)和感情诉求(以言辞打动听众的怜悯之情)。这样,修辞学不再是一种单纯的文字游戏,它获得了丰富的社会内涵。如果顺着亚理斯多德努力的方向,修辞学应该有一个很好的前景。但是,公元前1世纪末,随着罗马帝国政治的高度组织化,演说/修辞术开始变得矫情,并日益与现实脱节,最终成了一种“善用辞令的科学”。它从此失去了原先的哲理与社会深度,沦为一种表面的文字工夫,成为一种关于辞格的理论,在罗马帝制时代成了贵族教育的一门基本课程,造就了昆提里安等修辞学大师。18世纪左右,修辞学因被贬抑为“虚饰的语言”或“没有诚意的话”而真正衰落。

修辞学在20世纪复兴时已与古希腊罗马时代的修辞学有了很大的不同。古希腊罗马时期,经过西塞罗等人的规范与传授,修辞学除了说服他人的功能外,还逐渐形成了自己相对稳定的格式,即举题、布局、措辞、台风与记忆,在以后的发展中,这五种构素相互为用,彼此助成,相对说来,举题、布局

与措辞据优先地位。20 世纪的现代修辞学则突出措辞的地位,尤其措辞中的辞格如比喻、借喻、排比、对偶等与人类的思维运作有密切关系的部分。“现代学者发现,不仅社会科学理论模式的建立依赖比喻、借代的方式,自然科学的理论模式基本上也是一种比喻、隐喻。而人类的思考最基本的操作也是比喻性的,语言的表意方法、概念的形成都与比喻的运作机制相似。”[①] 受这种修辞观念的影响,人们倾向于认为人是一种由语言建构而成的存在,他对“自我”的体认来自于他与别人的日常对应关系,他的“自我”是与社会结合在一起的。这种结合主要通过语言来实现,他所用的语言与语言行为界定了他的角色,同时也建构了一个社会“现实”(或语境),他的每个表述与言语行为成为他展现自己、界定自己、创造自己的方法。或者用现代西方语言哲学的话说,人是一种语言的动物。

巴赫金的修辞学理论也试图将语言置还到现实生活中,从社会交往的角度来探讨修辞机理与功能。在他看来,我们置身的现实,实际上是一个修辞的现实,由语言构筑的现实。我们通过语言来接近世界,通过语言来理解世界,不能为语言称述的世界是一个与我们无关的世界。因此,对世界的抵达,我们只能达到所谓的“修辞真实”这一层面,即语言中的真实,那种所谓的“本质真实”只能是一种认知的理想。巴赫金是这样解说的:由于语言对世界的指称很少是直指、直呈的,因此它不可能直抵它的对象,而是在抵达过程中受到他人话语的层层干扰、折射,甚至夭折在中途。他说:“说者言语的对象(不管这一对象是什么东西),并不是第一次在该表述中成为

① 《修辞学与文学阅读》第 9 页,北京大学出版社 1997 年版。

言语的对象，也并不是这个说者第一次讲到它。对象可以说早已为人所议论，争论，得到过不同的阐释与评价，围绕着它有过不同观点、世界观、流派的交锋，相合和相悖。”[①] 在我的言语或表述与言语对象之间横亘着一条稠密的他人话语地带，我必须穿越这一地带才可能接近我要言说或指称的对象。所谓“穿越”他人话语，实际上是指“同化”他人话语，用他人的话语来构建我的话语，借他人的话语来表述我的对象。这一过程贯穿人的一生，最先同化的是母亲的话语，然后是相亲相近的其他人的话，再是其他人（古人、外国人、敌人等）的话。这些“他人话语”借助另外的“他人话语”（以前听到过的）通过对话式的加工变成“自己的他人话语”，而后再变成自己的话语（即除掉引号）。这种人类话语意识的形成过程决定了人类话语内在的杂语性（或对话性）。人似乎是被抛进这个充满他人话语的世界，他不可能拥有一套自己的私人话语，更不可能完全用纯属自己的语言说话，他的话总是对先他而存在的他人话语的应答，或引起后来者话语的应答。在这个充满他人话语的世界里，他决不是第一个开口说话者。传统修辞学却无视这一点，它“只知道有自己（即自己的语境），只知道自己的对象，自己直接表现的情味，还有自己同一的又是唯一的语言，超出它的语境而存在的其他语言，它只看作与己无关的言语，属语言现象，是没有主体的言语，只是普通的说话能力而已”。这样，传统修辞学只关心如下几个决定表述风格与布局的因素：语言体系、言语的对象、说者本人及其对这一对象的评价态度，只关心语言的指物意义和情态因素。在这些语言

① 《巴赫金全集》第四卷第 180 页，河北教育出版社 1998 年版。

因素上,它提出了"统一语"或"标准语"理论。

"统一语"或"标准语"的形成有两种主要的途径:强权政治与神话遗留。

"标准语"只承认说话者同"自己"统一而又唯一的语言保持着单纯和直接的关系,只承认说话者是以普通的独白话语来实现这一语言。或者说,他们只承认话语的两极:一极是统一语言的体系,一极是用这一语言说话的个人。巴赫金认为,"统一语"(标准语)这一范畴,是语言的组合和集中的历史过程在理论上的表现,是语言向心力的表现。它不是自然生成的,而是通过预设而得的,是通过对杂语现象的限制与克服而得到的。因此,它实际上是由各种语言规范构成的体系。统一语言概念的形成可以说贯穿着整个欧洲语言学的历史:一种主导语言(方言)战胜其他语言,排挤和役使其他语言,用真理的语言去启蒙别人,使异乡人和社会底层接触真理和文化的统一语言,将各种思想体系程式化,语文学研究和教授死语,印欧语言学从众多语言上溯到统一的母语等等,所有这一切在语言学和修辞学的学术思想中决定了"统一语"(标准语)这一范畴的内容和力量。作为一种在向心力作用下形成的人为语言,统一语或标准语的目的是为了维持特权集团的社会封闭性,维护民族的地域的利益,规范各种文化,强化政治集权。它向社会生活的渗透通常带有强制性,它往往通过规范语法、学校教育,文学流派及特定体裁的反复操练来使人们习以为常。除此之外,神话思维的历史遗留也构成这一统一语或标准语的内容与力量之源。

卡西尔说,神话起源于强烈的生命一体化意识。这种意识借助交感律将多种多样形形色色的个体生命形式沟通起来

并置于同一个层面,使之进行互动式的相互作用。神话世界里,自然与社会不仅紧密地相互联系着,而且本身就是一个难分的整体。这样才有神话形象、咒语和祈祷在人类社会生活中的魔力作用。它们不仅仅是一种符号或仪式,简直就成了符号或仪式所指代的恶魔和灵物本身,成了自然或超自然力量的化身。语词和符咒在初民眼里直接等同于它们所代表的神灵和超自然力量。在神话世界里,语词等同于实在。"语言与神话乃是近亲。""它们乃是同根而生的两股分枝。"① 随着人类理性的逐渐发达,巫术交感规律被证明是虚妄,人们便重新开始确认语词与实在的关系,用语词的语义功能取代它的巫术功能。语词不再与实在等同,而是有了距离。神话式的语言在人们生活中的空间越来越小,最终退缩到史诗或悲剧的领域。在某种意义上,史诗语言是自足的语言,具有无上的权威,它对身外的世界不闻不问。巴赫金将这种语言称作托勒密式的语言,它封闭自足,统一而又唯一。它是后来统一语或标准语的原型。

传统修辞学在片面强调语言的向心力作用时,无视另一种反向的作用力,即语言的离心力。其实,离心运动更契合语言的社会本质。即使是语言的向心力,也是在由离心力形成的杂语环境中起作用的。语言在其形成的每一时刻,都不仅仅分解为严格意义上的语言学里的方言,而且还分解为各种不同社会意识的语言,即各种社会集团的语言,"职业语言","体裁语言",等等。从这个角度来看,统一语(标准语)也只是杂语中的一种。它为杂语所包围,杂语无孔不入的离心力总

① 《人论》第 140 页,上海译文出版社 1997 年版。

是试图钻进统一语言的内核，从内部来瓦解统一语言，使之相对化。正是这种离心力作用下的语言现实构成巴赫金修辞学理论的研究对象。

巴赫金认为，语言的向心与离心运动相应地形成了两类基本的文学体裁：一类在向心的轨道上凝聚、集中，这便是史诗和悲剧等高雅体裁；一类在离心的轨道上运行，这便是庄谐体与长篇小说等低俗体裁。

长篇小说尽管是一种相对晚近才出现的体裁，但与它同宗的那些低俗的民间创作则历史悠久。在远古时期，这些小型的民间体裁构成与神话、史诗、传说相抗衡的力量，并与它们进行着互动性的力量消长。在官方的上层社会，当统一语言助成思想、文化、政治的集中化时，在底层的游艺广场与集市舞台上，人们却用非规范语言说着笑话，取笑着一切"（官方）语言"与方言，发展着故事诗、笑谈、街头歌谣、趣闻及谚语等。这里是杂语的世界，即使是单一纯净的诗语在这里也因滑稽模拟而被"玷污"了，被相对化了。正是这个相对化了的杂语世界，成了长篇小说诞生的温床。

长篇小说的杂语特性形成了一个有别于史诗、悲剧的艺术体系。对它的研究是现代修辞学的主要任务。传统修辞学的所有范畴及其依据的对艺术诗语的看法观念，都不适用于小说的语言。所以，巴赫金说，小说语言是整个修辞学探索的试金石。对小说语言的构成分析是巴赫金长篇小说修辞理论的第一个方面。

那么，小说语言是一种什么样的语言呢？

小说语言就是我们此时此刻运用着的语言，它是一种双声语。它不同于诗歌语言（当然，诗歌语言也能被纳入小说

语言中，成为小说杂语世界中的一种)。巴赫金认为，诗歌语言是最具个性的语言，它直接为诗人的创作意向服务。这种语言是独白式的、封闭的，内部不存在任何分化。任何杂语现象及不同语言的并存，在诗歌作品中都不应该有很明显的反映。巴赫金说："在诗歌词语的背后，不应该感觉出各种体裁（除诗歌体裁本身)、各种职业、各种流派（除诗人自己的流派)、各种世界观（除诗人自己那统一的和唯一的世界观）所具有的典型的和客体的形象，也不应该感觉出典型的或个别的说话人的形象、他们讲话的姿态、典型的语调。所有进入作品的一切，都必须完全淹没在里面，忘记过去在他人语境中的生活；语言只能记得在诗歌语境中的生活。"① 由于从语言的一切因素中抽掉了他人意向和语调，由于抹除了社会杂语和多语事实的一切痕迹，诗歌语言成了严格统一的语言。其典型形态是史诗语言。与诗歌语言的规范统一不同，小说语言则最大限度地采纳标准语之外的杂语和多语，它不仅不削弱限制它们，反而强化它们。巴赫金认为，正是靠语言的这种分化，靠语言的杂语现象甚至多语现象，作者才建立起自己的风格，而与此同时又保持了自己统一的创作个性，保持了自己风格的完整统一。他说："小说家不清除词语中他人的意向和语气，不窒息潜存于其中的社会杂语的萌芽，不消除显露于语言的词语和形式背后的语言面貌和讲话姿态（即潜在的作品人物兼叙述者)。相反，作家让所有这些词语和形式，都同自己作品的文意核心，同自己本人的意向中心，保持或远或近的距离。"②小说作家与自

---

①② 《巴赫金全集》第三卷第 78 页，河北教育出版社 1998 年版。

己语言间的这一距离，为容纳他人话语与意向提供了一个阔大的空间，这里众声喧哗，成为杂语的世界。每一个具体的话语又呈现出双声的特性，它在评说的同时也在被评说，它在应答的同时又在被应答，它仿佛生活在说者自己的语境与他人语境的交界线上。小说语言的这种杂语和双声特性，我们可以用几个具体的例子来加以说明：

> (1)哦，鲁巧，我还用这双手抚育过你哩。怎么回事吗？其实，我与你母亲不仅有血缘关系，也有哺育关系。原来，我们两人皆出生自普鲁塔克家族，吮吸过同一奶妈的乳汁，是在亲密的姐妹之情中长大的。唯一的差别只在于不同的社会地位，因为她和一个达官贵人结为伉俪，而我则嫁到了一个普通人家。大概你还记得我吧：我叫碧兰娜，这个名字在人们对你提起的那些人中间，你是经常听到的。好啦，上我们家来做客吧，爽快点儿。我这是说的什么呀，做客：其实你走进的一户人家，从现在起也是你的家。[①]

为了使鲁巧免遭女巫的暗算，碧兰娜要让他离开暂寓的女巫家。但她得先让鲁巧相信：她是他的姨妈。这段话就是碧兰娜对他们姨侄关系的解说。表面上看，这是一段独白，但透过碧兰娜说话的语气语调，我们可以发现话语背后另一个人（鲁巧）的存在，碧兰娜的话就是针对他说的，她时刻捕捉着

---

① 《金驴记》第 28 页，阿普列乌斯著，上海译文出版社 1988 年版。

鲁巧的反应,适时地调整自己的话语。因此,这段话可以还原为两人之间的对白,其双声特点会看得更明白。我们摘要地还原一下:

鲁巧:(怀疑地)你真是我姨妈?

碧兰娜:哦,鲁巧,我还用这双手抚育过你哩。

鲁巧:(还是不明白)那到底是怎么回事呢?

碧兰娜:怎么回事吗?其实,……而我则嫁到了一个普通人家。你大概还记得我吧。

鲁巧:(略有所悟)是好像听到我周围的人说起过。

碧兰娜:(释然地)我叫碧兰娜,这个名字在人们对你提起的人中间,你是会经常听到的。

将碧兰娜看似独白的话语还原后,我们发现它实际上是两种话语的相互渗透:一种是鲁巧怀疑的不解的话语;一种是针对这种怀疑而来的碧兰娜的解释性的话语。同一个语言形式里同时回响着两个人的声音,这是典型的双声语。与这种解释性的双声语略有不同的是暗辩体的双声语。我们再看一个例子:

(2)我不仅不能变成恶意的人,我根本不知道如何变成任何一种东西。……不懂如何恶意,不懂如何仁慈;不懂如何成为无赖,也不懂如何做老实人;不懂如何成为英雄,也不懂如何做个虫豸。现在,我就在这个角落里生活,以这种恶意而无用的自慰来

> 嘲弄自己：一个聪明人决不会一本正经地把自己弄成性质确定的东西，只有傻瓜才干这种事。是的，在19世纪做一个人，必须而且应当非常显然地成为没有个性的生物；一个有个性的人，一个性质确定的人显然是受限制的东西。这是我40年的信条。我现在40岁，40岁，你知道，是整整的一生；40岁，已经老得不能再老。比40岁活得更长，是颟顸的，卑鄙的，不道德的。活过40岁的是些什么人？回答我，要诚实。我可以告诉你：他们是蠢货和臭皮囊。我对着所有的老年人讲这个话，面对着他们——所有可敬的老人，头发银白，可敬的老者！我面对全世界讲这个话！我有权这样讲，我有权这样讲，因为我自己要继续活下去到60岁。到70岁！到80岁！……好，让我喘口气……①

这是一段内心独白，是地下室人对自己生存状态的辩解。表面上看它是一种自言自语，实际上是针对他人的抗辩，里面充满了尖锐的他人话语，是地下室人与他人话语的紧张交锋，紧张得几乎容不下丝毫的和解与妥协。地下室人拒不认同他人，但他又清醒地意识到自己的势单力薄，无法在行动上与他们抗争，只得在语言层面上急迫地申诉自己的立场，将各种对立的观点引进自己的内心或意识中，与它们争辩。因此，"在我心里有许多因素与这个相冲突。我感到它们在我心中嗡嗡

① 陀思妥耶夫斯基《地下室手记》，转引自考夫曼编著《存在主义》第51页，商务印书馆1994年版。

作响——这些冲突的因素！我知道它们在我心中已经整整一生，它们要找一个出口，但我不让它们，我不让它们，我有意地不让它们。"[①] 这众多的他人话语都被压缩进了地下室人的独白话语中，如果将其还原，就会发现，它不仅是双声的，甚至是多声的即杂语的。我们也试着将它摘要地还原一下：

某甲：那么，你承认你是一个心怀恶意的公务员了。你刚才自己就是这样说的。

地下室人：刚才当我说我是心怀恶意的公务员，我是在说谎，我说谎是由于恶意。

某乙：我可让你搞糊涂了。你做公务员并无恶意，你说谎却是出于恶意。那你这人到底是不是心怀恶意之人。

地下室人：(情绪开始激动)我不仅不能变成恶意的人，我根本不知道如何变成任何一种东西。……一个聪明人决不会一本正经的把自己弄成任何性质确定的东西，只有傻瓜才干这种事。

某甲：(不屑地)聪明人？19世纪本来就不崇尚个性呀！

地下室人：是的，在19世纪做一个人，必须并且应当非常显然地成为没有个性的生物；一个有个性的人，一个性质确定的人显然是受限制的东西。这是我40年的信条。

① 陀思妥耶夫斯基《地下室手记》，转引自考夫曼编著《存在主义》第51页，商务印书馆1994年版。

某甲:(怀疑地)你有40啦?

地下室人:现在我40岁,40岁,你知道,是整整的一生。……(挑衅地)活过40岁的是些什么人?回答我,要诚实。

某乙:我可以告诉你,活过40岁的是一些有丰富的社会阅历的可敬的老者,头发银白,却令人尊敬……

地下室人:(不等某乙把话说完,急切地)我可以告诉你:他们是蠢货和臭皮囊。我对着所有的老年人讲这个话,面对着他们——所有可敬的老人,头发银白,可敬的老者!我面对着全世界讲这个话!

某乙:(惊愕地阻止)你无权说这样的话!

地下室人:(针锋相对地)我有权这么讲,我有权这么讲,因为我自己要继续活到60岁!到70岁!到80岁!

地下室人的这段话可以还原成这样三人间的辩论。如果说在这里杂语特点还不是很明显的话,那么再看第三个例子:

(3)他们到处死追着高康大,逼得他只好到圣母院的钟楼上去休息。他到了那里,望见周围都是人,便大声说道:

"我看这些家伙是想叫我对他们行个见面礼留件Proficiat作纪念。有理,有理。我给他们来上一壶酒,开个玩笑。"

于是他笑着解开他那华丽的裤裆,掏出他的家

> 伙,狠狠地撒了一泡尿,一下子冲死了260418个人,女人和小孩还不算。
>
> 有几个靠了脚腿的灵活,逃脱了这泡尿,跑到大学区最高的地方,满头大汗,又是咳嗽,又是吐,上气不接下气地咒骂起来,有的气愤不过。
>
> 我以上帝的溃疡发誓,真正的号角,若我说谎,叫我烂掉什么都行,我用患肿瘤来发誓,以上帝的脑袋起誓,愿上帝叫你倒霉,以基督的脑袋起誓,我用圣徒肯涅的肚子发誓,真的,以圣徒菲亚克尔·布里斯基,圣徒特列里扬起誓,让圣徒基博为我作证,我以上帝的复活节发誓,以圣诞节发誓,如我说谎,就让我见阎王去吧,我以女圣徒索西斯卡娅,以被烤苹果打伤的圣徒赫罗德甘格,圣徒普列哈比耶、圣徒乌德、圣徒、主的仆人米拉什卡发誓,他把我们冲洗了一下,来打个赌吧,他是为开玩笑想出这一招的。
>
> 从那时起才叫这个城市为——巴黎……①

被高康大的尿冲得惊魂未定的人们用各自所属阶层、所处地位的语言谈论着这一飞来横祸,尽管他们的语言处在同一个语言形式(即作者语言)中,但我们却从人群中突然爆发出来的发誓与诅咒中,听出了人群的不同的社会成分:我们听见了加斯科涅人的声音("以上帝的脑袋"),听见了意大利人的声音("以基督的脑袋"),听到了德国雇佣兵的声音,蔬菜贩子的声音(圣徒菲亚克尔·布里斯基是园艺家和菜园主的主保

① 《巨人传》第1部第17章,上海译文出版社1995年版。

圣人），鞋匠的声音（基博是鞋匠的主保圣人），酒徒的声音等。它是不同阶层、不同地域语言构成的大合唱。

小说语言的双声和杂语特征是怎样形成的呢？巴赫金认为，它是通过混合的方式来形成的。小说语言又可视作混合语式。所谓混合语式是指这样一种话语：按照语法（句法）标志和结构标志，它属于一个说话人如碧兰娜，地下室人或拉伯雷，但它实际上混合着两种或多种话语或讲话习惯，混合着两种或多种风格、“语言”或表义与评价视角。而且，这些话语、风格、“语言”、视角之间不存在任何形式上或外在的界限，无论是结构上的还是句法上的界限都不存在，但内部却充满着边界，在这些边界上，不同的话语意向处于紧张的交锋状态，你甚至能明显感觉到这些话语无形中的较量，话语边界时时在变动中，不是倾向这一方，就是倒向那一方。混合语式除了在小说中常见外，它还广泛地存在于日常生活中，如幽默、讥讽、讽拟，以及双关语等，都是典型的混合语式，而且也恰恰是这些话语与小说尤其是长篇小说有着非同一般的亲和力。

小说语言除了双声和杂语特征之外，还有一个重要特征，即它的非语言情境性。

非语言性情境的发现，应归功于形式主义者。他们在设定诗歌语言与实用语言这一虚拟的二元对立时，提出了“陌生化原则”与“节力原则”。所谓节力就是语言过程的紧缩，它与人们对语言负载意义反复多次的认知或对相同相近语境的多次体认有关，也与人们由教育而习得的思维定势有关。它要求语言尽可能简洁、明了、准确，缩短发送与接受的过程，降低能量消耗。这是实用语的运作机制。因此，实用语的内语境（或自有语境）相对比较贫弱，仅靠自身的语言属性无法被人

理解，它必须借助自身之外的情境被理解，如自然的、社会的及历史的语境等。这些外部情境并不一定属于该具体表述。这种外在于某一具体表述的历史的社会的文化的生活情境就是我们所说的非语言性情境；与节力原则相反，陌生化则要延宕发送与接受过程，增加接受的难度，以便将人们的注意力引向接受过程本身，引向语言形式本身，复活对词语原初情态的感受。这在诗歌语言中表现得尤为明显。形式主义认为，诗歌语言并不与外界构成意义或意动关系，它既不传情达意，也不以言行事，而是以言取效，目的是发现自己，凸显自己，使自己成为被感受的对象而不是认知的手段。自身就是目的，无须外界的介入，也不介入外界。诗歌语言的这种封闭自律存在状态，使它的内语境或自有语境非常充实丰满，它无须非语言性情境的帮助就能让人理解自己。

小说语言类似实用语言，它得拥有非语言性情境，所以，小说语言总是呈现出开放的姿态，它能够容纳各种不同阶层、职业、时代、地域的语言；它能够在远离自己的时代不断为人们再度诠释，不断充实与完善自己。这也决定了对小说等艺术作品的接受是一个无止境的、不可最终完成的动态过程。

当然，非语言性情境决不是表述的纯外部因素，它不是作为机械的力量从外部作用于话语，它常常作为表述意义必要的组成部分进入话语。只是在表述中没有直接呈现出来，而是构成表述的一种泛音和背景，就像雕塑的大理石底座，或者，像园林艺术中所谓的“借景”。我们可以将非语言性情境称为外语境，它因说者双方都非常熟悉而被置于具体的表述之外，是一种尚未“文本化”的时空体。与它相对的是在具体表述中寓含着的情境，我们称之为内语境或自有语境，它是已

经文本化了的时空体。

通常,这两种语境在一个具体的文本中的对比关系,影响着该文本的审美特性。文本的内语境越丰富,它对外语境的依赖性就越小,其审美特性就越鲜明,如诗歌;相反,内语境越贫乏,它对外语境的依赖性就越大,其审美特性就越模糊,如日常的交际语言。小说尤其是长篇小说则介于这两者之间。有些小说似乎很难以审美特性来界定它,如拉伯雷的《巨人传》等狂欢化文学,它们的怪诞、笑谑、滑稽和幽默风格,是与传统美学理想格格不入的。

内语境的丰富意味着话语内在对话性的尖锐与激烈。这种情形即使在诗歌语言里也不例外,尽管诗歌语言是一种典型的独白语言。巴赫金认为,独白与对话的区别只是相对的,"每个独白在某种程度上都是一个对语,因为它处在讨论或者问题的语境中,要求先有听者,随后引起争论等等"。[1] 我们前面说过,对话总是在言语主体更替的边界展开,总是在主体意识形态视野的相切线上发生,同一语境中,这样的视野越多,越不可重复,对话就越尖锐,越深刻。相反,同声相应的情形在具体的表述中很少直接出现,它们通常作为不言而喻的共识被置于非语言性情境即外语境中,构成话语中的暗示部分。暗示建立在双方对某一话题都非常熟悉且一致认同的基础上,它是双方共享的领域,私人性的东西无法暗示,不仅不能暗示,还是引起争论的起因。正因为话语内在的对话性是主体间不同意识形态视野交锋的体现,因此,它根本不是语言内部的一种自激行为,而是语言的社会生活的折射与内投,尤

① 《巴赫金全集》第四卷第191页,河北教育出版社1998年版。

其是杂语与多语现象的折射与内投。这一点在长篇小说语言中表现得最明显。

要理解长篇小说语言内在的对话性，首先必须揭示出语词生活的非语言性情境(或社会语境)。是它决定着语词的整个修辞结构，决定着语词的“形式”与“内容”。这个社会语境就是杂语与多语的现实生活，它是长篇小说发生发育的肥沃土壤。小说家拿到手里的语言是早已分化了的杂语，它含有争论、辩护的意味，与周围的世界存在着对话关系。巴赫金说：“这便决定了语言在小说中一种完全特别的立场(能引起争议、也可以争议、本身就在争议的立场)：它不能忘记或忽视四周的杂语，无论是出于天真，还是有意为之。”[1] 语言的历史就是杂语形成的历史。这一过程充斥着种种未来的和往昔的语言，没落的语言贵族、爆发的语言新贵、难以计数的寻求自立的语言都在这一过程中寻求自身存在的合法性，它们各自的沉浮使语言的发展总是处于无序的状态，无法规范。这一事实决定了语言的发展不是笔直向前的，不是进化论所说的优胜劣汰。语言每向前迈一步，都伴随着向初始的反顾。巴赫金说，只有记忆而非遗忘，能促使向前迈进。在语言方面，这种反顾意味着恢复记忆所储存的语言的全部涵义。尤其在长篇小说中，这种反顾的意义更为重大，在这里，被遗忘的过去的词义，又开始交往起来，钻出过去封闭的圈子，寻找机会表现自己，获得新的生机。这种情形突出地表现在民间语言的复活上。

历史上，民间语言总是在官方文化的高雅语言的排挤下

---

① 《巴赫金全集》第三卷第118页，河北教育出版社1998年版。

处于无名状态,它们不易为精英的知识分子所发现和运用。因为它们没有得到抽象的意义语境的巩固,如进入文学出版物,无法进入由抽象的规范语言编造的世界观体系中,无法充当严肃的官方语言的代表,它们只得过一种另类生活,即非标准语的、非事务性的、非严肃性的生活。

语言的雅俗分野往往直接影响着文学体裁的高雅与低俗。一旦某种语言占有了现实生活的制高点,上升为主导性语言,它就会千方百计地抬高自己,压低其他共处的语言,或者干脆将它们放逐到生活的边缘;同时为了维护自己的纯洁性和高贵地位,它会实施一些相关的语言策略,强行同化治下民众的语言思维。在这一规范过程中,文学的示范作用也许仅次于学校的语言教育。在主导性语言或标准语时期,史诗、悲剧及相近的体裁往往被奉为正宗体裁,而小说,尤其是长篇小说则没有地位。在史诗、悲剧等正宗体裁导向作用下,主导性语言或标准语可能会极端地发展为一种专制话语。巴赫金认为,专制话语是一种等级森严的话语,是权威话语,它缺乏内在的说服力,却强迫我们接受。它是父辈的话语或祭司文字,神圣得像宗教里的禁忌,不可轻慢。

专制话语的存在对长篇小说的发展非常不利,因为它拒绝被描述,更不用说对它进行戏谑讽拟。它只能整个地被转述,容不得从内部分解切割。它只能以独白的统一体形式嵌入人们的表述中。专制话语还是一种惰性语言,它要一劳永逸地界定它所称述的对象,它意义上的完满和凝滞,它外表上的迂腐独处,它对别人随意模仿与发挥的不宽容等,使它成了小说描述的障碍。专制话语据守中心,不允许它的边界被侵扰,因此,它无法变成双声语,变成混合语式,也无法成为小说

语言。它要进入小说中，就必须脱冕，取下那高贵的面具，开放自己的边界，与它周围的杂语世界结成亲昵的平等关系。这种情形通常只能出现在某些特定的历史转折关头，即时代更替，社会转型，意识形态视野瓦解，生活多元化，一切都面临除旧布新的临界状态。巴赫金说："每逢转折时期，言语自身的对话因素总会增强，可强烈地感觉到现代听者、论敌和论友，同一切程式和虚拟的独白的斗争也要加强。"① 此时，语言的独白性成分会越来越少，专制话语因失去了主导的意识形态的支持而跌落于民间，成为人们取笑戏仿的对象，它因此由独白性话语一转而为双声语。跌落得越突兀，由此而来的反讽滑稽感就越强，就象圣经语言从神职人员的口上滑向市井的贩夫走卒的嘴上一样。

长篇小说与杂语和多语有着近乎先天的血缘关系。巴赫金认为，小说的特点，是无止境地重新理解、重新评价生活，即"现代化"；它要将史诗悲剧所关心的绝对过去的生活置于现代语境中，对之进行二度审视。小说对世界的观察由过去转到当下，大大地提高了杂语反映生活的积极性与能动性。"杂语中的一切语言，不论根据什么原则区分出来的，都是观察世界的独特的视点，是通过语言理解世界的不同形式，是反映事物含义和价值的特殊视野。"② 在这种意义上说，语言之间并无高低贵贱之分，它们能相互比较、相互补充、相互对立、相互形成对话式的对应关系；它们能以平等的身份相遇和共存于人们的意识中，首先是相遇和共存于艺术家的创作意识中，再

① 《巴赫金全集》第四卷第206页，河北教育出版社1998年版。

② 《巴赫金全集》第三卷第72页，河北教育出版社1998年版。

进入长篇小说中，长篇小说因此可以兼收对各种体裁语言的讽刺性模拟，可以用各种形式模拟和表现种种职业语言、流派语言、几代人的语言，社会方言等等，它是一部语言的交响乐。

在巴赫金的理论表述中，杂语与多语通常是连用的，它们处在专制话语或统一语言的对立面。但在具体的使用上，杂语与多语又有区别。杂语指的是语言内部的分化与层次化问题，它侧重于语言的内在对话性与双声特征；多语则是就某一语言生存的外部环境而言的，外部环境中共存着许多不同的语言类型和风格，它们与该语言构成一种互动的对话关系。要充分地理解杂语(或语言内在的对话性)，必须以把握多语现象为前提，杂语是多语向语言内部的投射。鉴于此，巴赫金将多语现象视为小说话语史前期最重要的两个因素之一(另一个因素是笑谑)，他说："多语现象和与此相关的不同语言的相互映照，把这些(古老的描绘语言的)形式提高到了一个新的艺术思想水平；正是在这个新水平上，才有可能出现长篇小说的体裁。"[①] 后来在《史诗与小说》一文中再次强调多语现象对长篇小说的意义，将它列为长篇小说区别于其他体裁的三大特征之一(另外两个特征是文学形象时间坐标的变化及与当代生活的亲和)。对多语现象的阐释构成巴赫金长篇小说修辞理论的重要部分。

巴赫金认为，多语现象从来就有，它的生命比规范的纯粹的单语现象要古老得多。即使所谓纯粹的单语，也只是相对的，是一种理论的抽象。它里面或多或少沉淀着他人话语的遗迹或潜能。只有多语才构成语言的真实。当然，这也并不

---

① 《巴赫金全集》第三卷第72页，河北教育出版社1998年版。

意味多语总是构成艺术创作尤其是小说创作的主导因素。事实上，在人们的创作意识中，多语意识在很长一段时期内是缺席的。古希腊人率先意识到多语现象，但他们还没有将多语意识引进到文学创作中，他们的文学语言依然是单一的封闭的希腊标准语。借助这种标准语，他们建立了史诗、悲剧、抒情诗等高雅体裁的典范。在古希腊多语意识萌芽的基础上，古罗马人形成了一种典型的双语意识，在下游意大利甚至出现了三语意识(即希腊语、奥斯克语和罗马语)。下游意大利曾是一个特殊的混合文化的发源地，因此很自然地催生了混合的文学形式。罗马文学的多语性即源于此。从文化演进的角度看，罗马文学起着承上启下的作用，它既是古希腊文学的余响，又是中世纪文学的先声。巴赫金认为，罗马时期以把重要的多语事实引入异乡的欧洲，并创造出新型的中世纪多语现实而宣告结束。中世纪和文艺复兴时期是多语文学的黄金时代，这一时代造就了拉伯雷和塞万提斯。文艺复兴之后，欧洲文化的中心由意大利转到法国，法国推动了一场新古典主义运动，着手对此前文艺复兴时期文化的全面清理与整饬，在理性的烛照下，一切都要规范化，标准化，语言首当其冲成为净化、规范的对象。文学的双语意识再次受到重创，拉伯雷的传统一再遭到贬责，即使像拉布吕耶尔、伏尔泰、乔治·桑这样的理论与文学大师也不认可他。文学语言又回复到单语的老路上去。19 世纪，陀思妥耶夫斯基的出现才扭转这一状态，但陀思妥耶夫斯基的复调小说，无论是规模还是与民间文化的关系，都已失去了拉伯雷创作的气象，当他过分迷恋小说语言的杂语性(内在的对话性)时，忽视了小说语言多语的现实生活，他在过分执着地拷打人身上的人时，却将人的现实的社

会的规定性推到了幕后，他的沉重、深刻甚至哲学家的气质从另一极端将文学导向了片面严肃的一面。他的狂欢化文学不自觉地开始叛离狂欢化文学的传统精神。

难怪昆德拉在怀念塞万提斯艺术遗产时不无感慨："我觉得，我只知道小说与我们的时代精神（理论精神或哲理——引者注）不能再共同生活下去。如果它想继续发现尚未发现的，如果想要作为小说而'进步'，它只能对抗世界的进步从而实现自己的进步。"[①] 在今天，对抗世界的进步，很大程度上就是对抗理性与科学。在昆德拉看来，在理性与科学营造的世界图景里，不可能有小说的位置。因为小说奉行的是另一种生活准则，即幽默。不幽默的人不懂小说。而幽默、笑谑总是以异己力量的存在为前提，它允许有来自身外的力量。因此，幽默不可能出现在官方的专制话语里，而是出现非集中化的民间生活里。幽默的语言是一种内部分化的语言，它的表述意向、情态、思想与语言的所指的关系不再是固定不变的，而是带有了某种随意性，约定俗成的契约关系松散解体。分化意味着时空距离的产生与增大，为他人话语意向的闯入开了方便之门。这种情形在讽刺性摹拟中表现得更突出，人们在讽刺模拟那些直接话语、直接风格时，在探索直接话语的边界与可笑方面时，是置身于该直接话语之外的，且与它保持一定的距离，并从外部来打量这个话语，进而将它滑稽化，漫画化。在这一过程中，当下语境赋予该话语一种原先没有的相反的意向，解散了该话语中原有的能指所指关系，将话语从它与之打交道的对象身上拉开，使它朝向当下语境，而不是所指的对

① 《小说的艺术》第18页，北京三联书店1995年版。

象。要使讽刺性摹拟得以较好地发育，必须营造一个多语的世界，拉开话语内部所指与能指之间的距离，拉开各种不同话语之间的距离，使人的意识摆脱自己话语的控制，摆脱专制话语和语言神话的控制。

多语生活的非集中化，使语言总是在离心的发散的轨道上运行。这一离心运动正是长篇小说语言的生命力所在，它决定了长篇小说修辞理论的动力学特征。（这一点下一章再谈。）

长篇小说之所以能成为世界近代以来文学的主角，是因为它能较其他体裁更好地反映新世界变化成长的趋势，更好地贴近这个变化形成着的世界。长篇小说与现实生活的亲密关系及由此形成的风格特征，构成巴赫金小说修辞理论的第二个主要方面。

长篇小说描绘的是当今的现实生活，而不是过去的生活，尤其不是"绝对的过去"，与现实了无联系的过去，或者说不是史诗与悲剧所迷恋的"过去"，那样的过去是已经完成了的，它不可能再发生变化，就像古化石一样。长篇小说只关心现实，即使关心过去，也是将过去纳入现实生活的语境中，将它现代化。而现实总是不确定的，暂时的，无法理清它的由来，更没法预知它的未来，它像是某些偶然性的聚合，无法纳入线形的因果序列中，现实是一种无头无尾的永久的继续，它不可能最终完成，它的存在是非实体性的，因此它让人觉得无从把握。在现实与过去中，人们更倾心于过去，用过去的生活来裁定现实的生活。过去的生活是已经这样了的生活，有了结论或定论的生活，仿佛获得了物质的重量，能让人沉着，有所归依。相反，现实生活尤其是未来生活是未完成的，虚浮而难以捉

摸，所以，人们宁可相信有古代的黄金时代，也不愿相信未来的乌托邦。在他们眼里，未来总是被理解为现实生活无望的延续，可有可无，是一种没有价值分量的东西。只有过去，绝对的过去，祖辈父辈的过去，才成为他们的敬畏，成为他们生活中神圣的部分，像神龛一样被供奉在现实生活的对岸，并在过去与现实之间设置一条绝对的时空界限，让过去垂视现在，让现在趋奉过去。这种绝对过去生活的文学化就产生了民族传说，英雄史诗和王公贵族的悲剧等崇高体裁。史诗对祖先生活的描述有利于神化当政者的世俗统治，在众多文学形式争幸邀宠的过程中，它无疑最能得到当政者的青睐，不仅讲述祖先成功业绩的史诗能够得到青睐，即使是讲述祖先失败的史诗也同样为当政者所激赏，如《伊戈尔远征记》，《愤怒的罗兰》，以及《贝奥武甫》等。在描绘绝对过去的生活时，作家得褪尽自己的个性，像史官一样客观，他得完全抛开当下语境（当今生活），生活在祖先们的世界，用古人的声腔说话，仿佛他本人根本不存在一样，读者在面对这个世界时，也只能远观，不可近摩。一句话，作者与读者面对史诗与悲剧，是消极被动的。在长篇小说那里，则完全是一种相反的情形，长篇小说描绘的是当下生活，我们人人都在过的生活，对这种生活我们都有言说权，作者与读者可以在这种生活上平等交流与对话。文学描写重心的转移，改变了文学创作与接受的古老的图景。伊恩·P·瓦特认为，正是在这一背景下，小说才得以真正兴起，笛福、菲尔丁、理查逊等人已有意识地拒绝传统情节，将目光从古代的文学传统转向当代的现实生活（即早期资产阶级生活），突出个人对当代生活的参与、观照与体认。在对现实生活的理解上，瓦特与巴赫金略有分歧。巴赫金理解的

现实生活更具普泛性,不限于资产阶级生活,甚至主要不是指资产阶级生活,而是指民众的广场生活,因此,他将复活广场生活的拉伯雷与塞万提斯的小说视为欧洲现代小说的滥觞,时间是 17 世纪。而瓦特认为欧洲现代小说兴起的时间是 18 世纪。时间上的分歧并不影响我们对小说兴起学理上的探讨。

巴赫金认为,长篇小说除了描绘现实生活本身外,同样对史诗、悲剧所描写的过去生活也感兴趣。不同之处是,它不是远观这种生活,更不是对它作背后的评头品足,而是将它低俗化,"现代化",将它引入当代语境中,进行重新审视。这一倾向最突出地表现在巴洛克小说中。巴洛克小说在 17 世纪以其清晰的社会性和政治性取代了传统小说,如骑士小说和诡辩小说等抽象的理想化,在巴洛克小说里,人们不再逃避当今的现实而躲到他人材料中,而是把他人材料加到现实的身上,在他人材料中描绘出自己的样子。巴赫金认为:"在他人的东西里看出自己并实现自己,利用他人材料把自己和自己的斗争英雄化——这就是巴洛克小说的精神实质。"[1] 这种低俗化与现代化通常是通过讽刺性摹拟和笑谑方式来实现的。

笑谑本身意味着亲昵化,意味着距离的缩短甚至取消。对遥远的事物,我们无法笑谑,一切可笑的东西都在近处。笑谑具有把对象拉近的非凡力量,它把对象拉进粗俗的交往领域,从各个侧面亲昵地打量它,让它转身,把它里外翻过个,打碎它的外壳,窥探它的内心,怀疑它,拆散它,分解它,

---

① 《巴赫金全集》第三卷第 176 页,河北教育出版社 1998 年版。

使它裸露,对它进行揭穿,自由地研究、做实验。总之,笑谑是一股生生不息的毁灭与创生的力量,是一种典型的非官方状态,一种非官方语言,它能终结官方各利益集团之间、官方与底层之间那种闭目塞听老死不相往来的共存状态,将整个世界置于此时此刻、此情此境中,凸显我们生活的当下性,将一切稳定的体制化了的东西推至自身存在的边缘,使它处于临界状态,露出它们暂时的、流动不定的一面。因此,笑谑的主要对象是当代现实和现时的东西,转瞬即逝的东西,以及低俗的东西。

除了笑谑外,讽刺性摹拟也构成长篇小说对现实生活亲善的力量。我们前面说过,讽刺性摹拟是描绘他人直接话语的一种最古老也最普及的形式。一般地,讽拟的对象是那些崇高的东西,比如专制话语,高雅文体,庄严风格以及圣人君子,在模仿它们时,赋予它们一种相反的价值取向,这种价值与原有价值相遇时产生的巨大的反差往往能给人一种接受上的不期然,在不期然中陡然引发笑声。讽刺性摹拟及相近体裁存在的基础,是人们在对语言的感受中贯穿着对语言本身的不信任,由不信任发展为全面怀疑,再由怀疑发展到几乎否定所有能直接说出的并自诩为真实的话语。正是基于这种语言上的普遍怀疑主义,讽拟者也可以心安理得地公开说假话,游戏语言本身。这就出现了一批职业说谎者,他们是骗子与小丑。骗子与小丑可以被视为讽刺性摹拟极端发展的产儿,他们与来自民间另一类人物——傻瓜一起成为狂欢化文学的主要人物形象。他们集中体现了民间文化的笑谑精神。

前面在谈到民间的狂欢化广场生活时,我们说过,骗子、小丑和傻子是生活在民间广场上的狂欢化人物,他们处在生

活与舞台的交界处。进入长篇小说后，他们又是一种什么样的情形呢？巴赫金认为，进入长篇小说中的骗子、小丑和傻子首先具有了一种修辞功能。

骗子用的是“开心哄骗”。开心哄骗摹拟的是神甫与僧侣、国王与领主、骑士与富有市民、学者与法官们的那种一本正经，慷慨激昂却又外强中干的语言。骗子的善于心计，他的聪明与狡猾，使他在必要时可以讽刺性摹拟任何慷慨激昂的语言，且能边摹拟边窃窃私笑，使慷慨变得无害，以此来戳穿正人君子们的谎言。他以谎言来对付谎言，语言因此被引入一种真真假假的迷宫中。通过搅乱语言正常的运作秩序，骗子趁机来达到自己的目的。

小丑用的则是俯就的话语形式，通过自己语言的低姿态来反转和曲解他人话语，正话反说，或反话正说，以此来创造同一个话语形式的第二层含义。小丑话语的一个典型特征就是在他人话语面前“蹲下”身子，自我降格，自我贬损，在此前提下对世界说话，亦庄亦谐，荒诞不经。不过，透过话语的这层表象，可以发现，他的话语背后潜隐着真知灼见。它只是由于小丑故意为之的滑稽言行而不为人们所在意；小丑总是以轻松诙谐的话语来活络他的生活环境，以贬损自己抬高他人来使别人开心，从而更好地掩藏自己，使自己为他人认可与接受。他能准确地击中他人的虚荣心，以此获得自己在这个世界上的位置。

与骗子和小丑针对他人话语来调整自己的话语不一样，傻子是自话自说，全然不顾及他人的话语与反应。由于傻，他可以对他人的话语不理解。不理解就谈不上对话，因此，他人的话语，包括说话的方式（如表情，语气，语调）、语境，以及话

语规则对他全然不起作用。他对世界的观察由于少有文化造成的“遮蔽”，他能看清世界的真相，并能无所顾忌地说出所看见的真相。傻子的话语总是率真而朴拙。

骗子、小丑、傻子在长篇小说语言中的这种修辞功能促使作者不得不相应地调整自己的立场与视角。比如，为了增加叙述的可信性，他可以采用傻子的视角，为了扩展小说的叙述空间，他可以追踪骗子行骗的冒险经历；为了强化小说的喜剧或闹剧效果，则可以引进小丑这一角色。当然这都还只是一些表层的叙事技巧。更深刻的影响在于，骗子、小丑与傻子对长篇小说的介入复活了文学对民间文化的记忆，使作者重新认识民间的广场生活，从底层角度来拉近小说与现实生活的距离，使长篇小说的时间坐标发生位移，即从史诗悲剧的上层生活转移到民间的底层生活。这便涉及到长篇小说修辞理论的第三个方面：时空体形式。

时空体是人们在认识世界的过程中形成的一个认识论范畴。卡西尔认为，空间和时间是一切现实存在与之相关联的构架，我们只有在空间和时间框范的条件下才能设想任何真实的事物。远古的人们知道通过观天象（月的圆缺，日影的正斜）、察地理（草木的荣枯，河水的涨歇）来推知季节时令的变化，以安排日常生活和生产。那时，时间直接与人们的生活相联，巴赫金将它称为有效的生产时间，它既不同于钟表上抽象的时间，也不同于现代文明社会里那种私人时间（心理时间），它是实体性的，集体的，也是宇宙一体的，它无始无终，用一种无形的力量将宇宙万物调摆得自然有序。人们并不会对这种时间产生恐惧。恐惧源于对自身得失的忧患，它以个体意识的觉醒为前提。而在有效的生产时间里，个体尚未从集体中

分离出来，他还没有完全属于自己，谈不上个人的得失，时间并不会不剥夺他什么。此时，人们对时间的感受，不是从个体角度，而是从集体角度来进行的。这一点尤其表现在阶级前农事阶段。在诸种生产形态中，农业是最贴近自然的一种生产，它直接以自然为生产对象。自然界的风雨水火等变化能最直观地反映在这种生产中。面对变化莫测、貌似强大的自然，人们的协作精神更为必要，这也决定了农事生活的公众性与公开性，有效生产时间的观念就形成于这种开放式的生活。巴赫金说："强烈的时间感和对时间的区分感，最初只可能产生在集体劳动的农事基础上，正是在这里形成的时间感，为区分和表现社会日常的时间，为区分和表现与农事劳动周期，四季，一日中的时辰，动植物生产阶段相联系的节日礼仪打下了基础；又是在这里，这个时间得以体现在语言中，体现在最古老的故事和情节之中。"[①] 农事时间向文学渗透形成了一种典型的文学时空体，即田园时空体。

如果说，农事生活有利于形成时间感和对时间的区分感，那么，商贸活动则有利于人们形成对空间的观念。特别是在交通不发达的时代，出门远行是一件极不容易的事情，但商人为了拓展市场、购置廉价的原材料，不得不漂洋过海，翻山越岭，穿越荒原，其旅途的艰难险恶可想而知。每一次的出门远行都近乎一次生命的历险与赌博，它往往会给当事者留下深刻的记忆；日后回忆时，则可能成为一种浪漫的惊险的传奇，后来奇遇、历险、考验等小说的原型大概源于这种生活。此外，战争中的远征也是空间概念形成的一个主要原因。空间

---

① 《巴赫金全集》第三卷第 405 页，河北教育出版社 1998 年版。

概念向文学渗透，就出现了另一个典型的文学时空体形式：道路时空体。

田园时空体和道路时空体是欧洲现代小说兴起之前的两种基本的时空体类型，后来欧洲几乎所有的小说都是由这两种时空体演化而来。田园时空体和道路时空体甚至还可作为中西小说区分的标志：相对说来，西方小说更偏爱道路时空体，中国小说则偏爱田园（或庭院）时空体。属于道路时空体的小说主要有：漫游小说（包括骗子小说，流浪汉小说），考验小说（包括古希腊小说，中世纪骑士小说），教育小说（包括传记小说和以"求学""访学"为主题的成长小说）；属于田园时空体的小说主要有：乡土小说，家族小说和家庭小说。道路时空体在西方小说中处于主导地位，为骗子、小丑、傻瓜的出场创造了机会。昆德拉说："欧洲最早的小说就是在被人看来无限大的世界中的旅行。《宿命论者雅克和他的主人公》一开始就意外地发现两位在路途中的主人公。人们不知道他们从哪里来往哪里去，他们处在没有开始也没有结束的时间里，在没有边界的空间里，他们处在未来永远不会结束的欧洲。"在雅克之前，唐·吉诃德就早已走出了家门，向着朝他敞开的世界出发了，不过只要他愿意，他可以自由地进入或回到家中。但是，到巴尔扎克时代情形就不一样了，人们被推上了历史的火车，上去容易下来难，想回家已不容易，仿佛踏上了一条不归路。出于对这种生活的恐惧，人们要么像艾玛·包法利那样，视线缩小到如同一块围墙内的地方不出门，或者出于对这种生活的拒绝，人们要么像卡夫卡的主人公，最终被引向城堡。昆德拉说："唐·吉诃德经过了三个世纪的旅行，不是化装成土地测量员回到村里了吗？过去他出门是为了选择他的冒险，

现在，在城堡下的这个村庄，他没有了选择，他被命令去冒险：与行政机关就自己档案上的一个错误进行一场倒霉的诉讼。"[1] 道路时空体在俄罗斯小说中，体现在圣愚式的主人公的行踪里，陀思妥耶夫斯基的《白痴》与帕斯捷尔纳克《日瓦戈医生》中很典型。汤普逊认为，梅思金具有圣愚的传统主义和无根性，他的来历和归宿都不可知。甚至在俄国，他也是一名流浪者，他从彼得堡流浪到莫斯科，到巴甫洛夫斯克，又回到彼得堡。每到一处，都寄寓在别人家。这种"无家可归状态"仿佛成了梅思金存在的真实，他选择了流浪，选择了道路。同样，日瓦戈医生无论在精神上还是实际生活中都是一个流浪者，他对于没有固定地址的生活的兴味虽然由于十月革命这样的外在原因而强化，但这种兴味更根植于他自觉的选择之中，在他生活的决定性时刻，他倾向于选择无所依傍、避免长期效力某事的道路。一句话，圣愚式的主人公总在漫无目标的"奔波"中。

"奔波"时的行色匆匆，仿佛忘了时间的存在。时间被抽象成"一天"、"第二天"或"突然"、"从前"等空洞的记号，不再是农事阶段的实体性"有效生产时间"。巴赫金将这种时间称为"传奇时间"或"惊险时间"，它不同于自然的有效生产时间，也不同于人类社会的历史时间。自然时间与历史时间会在自然生活与社会生活中留下自己的痕迹，总会改变点什么。传奇时间则游离于生活之外，只起一种标记作用。在传奇时间里，什么都不会发生变化，世界依然如故，主人公的传记生活也依然如故。这种时间常见于古希腊小说，特别是传奇教喻

① 参见《小说的艺术》，三联书店 1995 年版。

小说和中国的才子佳人小说中。后面我们将看到,这两类小说的主题都是爱情考验:男女起始一见钟情,中间好事多磨,结局终成眷属。在起始与结局已定的前提下,极力渲染中间的种种变故,因种种外力干预而来的误会与挫折。按照常理,一见钟情与终成眷属之间不应该有什么事情发生,男女主人公的忠诚起始就无可怀疑,而且在整个故事中也不会有丝毫改变。为考验主人公而设置的种种障碍本身并不是主人公性格所必需,它也就无法进入主人公的传记生活中,这样的变故再多,也不会影响主人公的性格,因此,它们外在于主人公,也外在于主人公的传记时间。它们只能以偶然或巧合的方式出现,并不具备逻辑必然性。

与道路时空体偏重于空间的拓展、不大注重时间的精心营构相反,田园时空体则把主要精力放在对时间的运用上。田园时空体的时间有两种主要形态:一种是循环的、周期的,一种则是纵深递进的。这两种形态都围绕某一固定不变的空间如家族庭院或田园村落等展开。由于这类处所贴近自然,所以自然界的运行节奏能在无意中内化为人们日常生活的节律,使人们的生活处于天人合一的状态,自然化生万物的循环往复的时间流程全面地渗透了人们生活,成为他们生活的主要特征;又由于生活空间的相对闭锁,人们的交际面受到限制,同代人或同层次人之间的交往往往让位于代际之间的交往。这种交往具有伦理的等级,在这种等级的规范下,人们的生活会沿着世代相传的模式纵深递进,使时间也呈现出递进的特征。这种时间意识在中国宗法制家长专制式的家庭生活中表现得比较明显,时间具有绝对的优势,年纪越大,地位越高,时间(年龄)被赋予了一种伦理的价值内涵。在家族生活

中,时间影响着一个人在家族中的尊卑地位。在某种意义上,纵深递进的时间是对循环周期性的自然时间的突破,它开始具有了社会化的特点,它一旦挣脱闭锁的生活空间,就可能转型为社会的历史时间。中国大部分的古典小说都是田园时空体的,它侧重于表现世态人情,比如,一部《红楼梦》就可以看成是对"大观园"的文学叙述。田园时空体的典型形态应该是30年代以沈从文和废名为代表的"京派小说"。

在西方,无论是道路时空体还是田园时空体,人们对时间和空间的感知都还只是自发的,它直接源于人们对所置身的处所及其变化直观认知。由自发进入自觉阶段是18世纪的事情。巴赫金说:"在十八世纪前三分之二时间里占绝对优势的是循环时间,它自身虽有局限性,却还是以时间之犁翻耕了先前时代那静止不动的世界,正是在这一循环时间翻耕过的土地上,人们开始揭示历史时间的特征。当代生活的矛盾失去了自身的来自上帝的绝对永恒性,揭开了当代生活中的历史的不同时间—旧时代的残余和未来的萌芽和倾向。与此同时,个人年岁主题在转变成几代人的主题时,开始失去自己的循环性而转向酝酿历史的前景。"① 他由此断言:"十八世纪乃是时间感获得巨大觉醒的时代。"

历史时间意识的觉醒对文学的影响是深刻的,它促成了长篇小说对现实生活的关怀。文学创作从此不再仅仅局限在史诗和悲剧的绝对的过去,而是放眼现实和未来。文学时空体这种对现实生活的全面回归,为长篇小说在19世纪的巨大繁荣提供了前提和保证。

---

① 《巴赫金全集》第三卷第236页,河北教育出版社1998年版。

以上我们从小说语言、小说对现实的态度,以及时空体三个方面对巴赫金的小说修辞理论作了一个粗略的考察。需要说明的是,这三方面并不构成巴赫金诗学理论的全部。巴赫金在谈到小说修辞的基本课题时,还指出了如下的方面:各种语言与风格的特殊形象、这些形象的组织、它们的类型、各种语言形象在小说整体中的结合、不同语言和声音的接替交错、它们之间的对话关系等。这些方面还没有引起人们足够的重视,主要原因是小说修辞研究起步较晚,且是在一种错误的长篇小说观念的支配下进行的。巴赫金认为,在大多数研究小说的论著中,较为细小的修辞差异,如个人的或该文学流派典型的差异,完全掩盖了小说作为特殊体裁在其发展中形成的一些重大的修辞路线。因此,他的工作重在调整研究方向,使那些已经展开的研究回到小说体裁的特点和话语上来。

第六章　狂欢诗学的理论品格与现实关怀

我们经过历史的跋涉(从大洪水和巨人时代到中世纪和文艺复兴时期再到巴赫金的时代)和逻辑的推演(从狂欢生活到狂欢化文学再到狂欢诗学),终于完成了向巴赫金的靠近,也完成了对狂欢诗学前因后果的大致清理。接下来想简单概述狂欢诗学的基本特征,并对当代文坛的边缘写作(主要指西方女性写作和中国民间写作)作一番粗略考察。

第一节　狂欢诗学的基本特征

卡特琳娜·克拉克说:"巴赫金没有依照亚理斯多德或布瓦洛,把诗学看作一种规范性的范畴,在这种范畴内有'高雅的'和'低俗的'体裁之分,它们分布在一个固定的等级体系中,而这个体系则以某种永恒本质,例如'高尚趣味'为原则构成。事实上,巴赫金通过发现体裁的等级体系来颠覆上述假说,目的是颠覆它们以探索自己的'反诗学'。"[①] 这段话实际上道出了巴赫金狂欢诗学的两个基本特征:边缘性与动力学特征。

首先,狂欢诗学是一种边缘诗学,边缘性构成狂欢诗学的

① 《米哈伊尔·巴赫金》第360页,中国人民大学出版社2000年版。

第一个基本特征。

这种边缘性主要表现在三个方面:第一,相对于传统的理性诗学而言,狂欢诗学目前还没有被普遍认可与接受,传统理性诗学依然是主导诗学,依然是人们进行文学研究与阐释的主要参照;第二,狂欢诗学整个就构筑在边缘上。这一点,在前面的论述中看得很明白。边缘性思想可以说是贯穿巴赫金整个理论的一根红线,大到他对文化的界说,小到他对话语内部构成的分析。边缘性让巴赫金窥见了世界的开放性、未完成性和非现成的特性,发现了世界存在的狂欢本质。以话语形式来真实表现世界的狂欢化文学无疑也具有这种边缘性;第三,也是最主要的,狂欢诗学建立在对边缘体裁的阐释上,如民间笑话、猥亵话语,以及其他庄谐体和长篇小说等,它们共同构成狂欢化文学这一族系。在现成的文学秩序中,狂欢化文学还具有地形学上的边缘性,即远离官方的或主流的审美趣味,栖身于主流文坛的边缘。正是这一切决定了狂欢诗学的边缘性品格。

我们前面说过,边缘不是对某一疆域的圈定,相反,是对它的开禁。边缘的存在,使世界在离心的发散的轨道上运行,无法最终完成。这种情形决定了狂欢诗学的第二个基本特征:动力学特征。这一特征使它显出与传统理性诗学的根本区别,传统的理性诗学是静力学的。

传统的理性诗学的源头是亚理斯多德的诗学,后来经过贺拉斯、锡德尼、布瓦洛及 19 世纪实证主义的传承,形成一种强大的诗学传统,主导着西方的诗学模式。历史上,亚理斯多德的出现意味着人类知识第一次大综合时代的到来。在对世界的阐释上,亚里斯多德将毕达哥拉斯学派和赫拉克利特的

自然科学观点与苏格拉底和柏拉图的社会科学观点结合起来,抽绎出自己独有的逻辑分析法,以此达到求知的目的。他同样将这种方法运用到诗学领域。在他看来,诗学一方面因其对象即文学作品的模仿本质而区别于伦理学、形而上学、政治学与修辞学等学科,它有自己独特的学科定位;另一方面,诗学研究对象(文学作品)也并非整齐划一,它是各种文类的总称,在具体的诗学研究中,应分别对待。亚理斯多德的诗学围绕悲剧、史诗、喜剧三种文类展开,重点考察的则是悲剧。他通过下定义,找规律,对悲剧进行解剖式的逐层逐级分析,形成了一个相对完整的诗学体系。这种层层跟进的逻辑分析以理性的自信作保证。亚理斯多德的诗学研究具有示范作用,他的研究思路奠定了西方诗学与文学批评后来的基本走向。叶维廉先生认为,亚理斯多德以后的西方文学批评建立在"文学有一个有迹可循的逻辑的结构"这一观念上,它以因果律为据,以"陈述 - 证明"为干,形成了"始、叙、证、辩、结"的批评模式。贯穿整个批评的研究方法,无论是归纳还是演绎,都偏重逻辑分析,其目的在于将具体的经验解释为抽象的意念的程序。

亚理斯多德始作俑的这种以理性为主导精神的研究思路或风格,在 17 世纪因理性主义哲学和古典主义美学的作用最终体制化为一种规范性诗学,它以制订一系列清规戒律来对文学创作实施导控为己任,出现了所谓三一律,高乃依因不循守三一律备受舆论指责,莎士比亚则被认为是野蛮粗俗之人。不过,诗学的这种体制化转变并非它的自作主张,因为整个时代,尤其是意识形态都在作这种转变。17 世纪,欧洲思想领域中的几乎一切方面都在经受一场震动与重组,诸如概括、经

验主义的抽象化、典型化这样一些因素的意义开始急剧强化，并在世界图景中具有主导意义。一种新的、相对进步的“具有全世界历史意义的形式”开始形成。这一情形在法国表现得尤为明显。在法国，君主专制制度导致了新秩序，社会趋于大乱之后的稳定状态，笛卡尔的理性主义哲学和古典主义美学已向意识形态诸领域全面渗透，以致新的官方文化也得借它来获取自己的话语权。这种哲学与美学的基本信念可以表述为：一切要有一个中心的标准，一切要有法则，一切要规范化，一切要服从权威。所以，尽管新的官方文化实现了与中世纪教会－封建主义文化的决裂，但它依旧渗透着专横的严肃性。这是一个严肃、有序、彬彬有礼的世纪，那种拉伯雷式的诙谐与莎士比亚的“粗俗”已经不受欢迎。这种时代精神也渗透到诗学领域，赋予了诗学规范与理性的官方色彩。

理性诗学对规范与有序的认同影响了它对研究对象的要求。研究对象也必须规范、有序，易于把握。拉伯雷之所以不再受重视，就是因为他的创作不符合自16世纪末至今一切占统治地位的文学性标准和规范，他是现有文学秩序中的“异类”，他那诙谐怪诞的风格有着特殊的“非文学性”，无法纳入理性诗学所设定的规范体系中。可见，理性诗学独尊地位的确立，导致了文学自身的断裂，形成了两种反向的创作态势，或两种不同的写作。一种是适应性的，它迎合现有的文学秩序或趣味，将能否为主流文化所认可或悦纳作为评判标准，并自觉向这高高在上的官方标准趋近与挂靠；一种则是民间的边缘的，主流文化不认可它，它也不屑为主流文化所认可，它构成对现有文学秩序的一种消解力量。这类写作不能登文学的大雅之堂，只能沉落于底层或民间。理性诗学规范力越强，

这种断裂就越大。史诗、悲剧和长篇小说是这两种写作的基本文类，它们构成文学创作“雅”、“俗”的两极。史诗、悲剧是一种崇高体裁，具有十足的官方色彩，长篇小说则是一种相对平民化的体裁，民间色彩很浓，它源于众多的小型的民间文学体裁。

史诗、悲剧等规范性体裁孕育了传统的理性诗学，狂欢诗学则因长篇小说的晚起与那些散落在民间底层的小型体裁的无名状态而没能正常地发育。这一状况直到18世纪末19世纪初才有所改观，此时赫尔德和早期浪漫派发现了民间。不过，民间在他们眼里还是静止的，狭隘的，他们的民间性和民间创作概念几乎完全不包括独具特色的民间广场文化和丰富多采的民间诙谐及表现形式，他们不能正视在广场上欢笑的人民大众和人民大众的欢笑，更不用说对它们进行认真而深入的研究了。尽管如此，他们是巴赫金狂欢诗学研究的先导。巴赫金的工作可以说是对他们工作的深化与拓展。是民间给了巴赫金重新审视长篇小说的新视角，透过这一视角，他发现了一个全新的诗学空间：狂欢化。

狂欢诗学的研究对象是长篇小说及相关的民间创作，正是这类体裁的文类特征决定了狂欢诗学的动力学特征。

长篇小说的动力学特征主要表现在未完成性和不可规约性两个方面。巴赫金认为，长篇小说是目前唯一一种处于形成中且未定型的体裁，而且它内在地拒绝完成与定型。它总是在离心的、发散的轨道上发展，有意识地远离甚至消解一切稳定的、完成的和现成的体裁形式。这除了与长篇小说对现实生活的反映有关外，还与其自身的运作有关。小说不允许独白，它坚持在现成体系所认可的文本与它拒绝的文本

之间进行对话。巴赫金认为，长篇小说对任何现成的自我中心的权威有一种本能的反感，它不认可既成的秩序与体制，对它们总是投以警惕和不信任的目光，并时刻要倾覆它，对它进行讽刺性摹拟，赋予被摹拟者另一种情感语调，另一种与现实的关系，将其脱冕，使之滑稽化，漫画化，消解它原先的那种严肃性和崇高感，将它倒置，使之粗俗化。可以说，长篇小说是拒绝规范最有力的一种体裁，它几乎与所有现成体裁都难以和睦相处，它总要将这些体裁“小说化”。所谓小说化，主要表现在三个方面：(1)现成体裁中的语言借助非标准语的多语和杂语事实，借助标准语中的“小说”成分而得到更新，对话化；(2)通过笑谑、讽刺、幽默的渗透，使现成体裁能够实行自我讽拟；(3)小说能赋予这些现成的体裁以问题性，使它们具有一种特殊意义上的未完成性，并同没有定形的、正在形成中的现代生活产生密切的联系。① 小说化实际上是对传统崇高体裁的消解，将它们拉回到多语的世界。崇高体裁往往形成于大一统的时代，比如希腊文学的古典期，罗马文学的黄金时代，古典主义时代，它们借助专制话语或高雅语言构筑自己封闭自足的天地，崇高体裁之间划界自守，互不往来，反而因此能相安无事，和谐共处在既成的官方文学秩序中，形成一个和谐的体裁整体。这一整体可以无穷地收纳那些已然成型的、稳定不变的现成体裁，却对长篇小说拒不接纳。在这种情形下，要获得自己的生存空间，长篇小说除了倾覆现成的体裁整体与文学秩序外，别无它法。它得夺取文学的主导权。事实上长篇小说一旦在哪些地方获胜，哪

---

①　参见《巴赫金全集》第三卷第509页，河北教育出版社1998年版。

些地方的旧体裁就会纷纷瓦解，或者因小说化而获得新生，这是长篇小说运作的一个方面：向外争取自己的生存空间；另一个方面则向内，长篇小说有着清醒的自我批判意识，这种批判主要针对如下几种倾向而来：(1)以为小说语言能正确反映现实；(2)以为小说语言能左右和改变现实；(3)将小说作为代用品来取代现实。殊不知，小说与现实的关系不是一一对应的，它对现实的作用也并非立竿见影。说到底，小说对现实只能是折射式的反映，而且主要是通过讽刺性模拟来实现的，小说家无以充当"社会良知"这一重任；讽刺性模拟使现实生活在进入小说时发生了变形，取消了它的稳定不变的特征，同时小说也不让自己任何一个变体稳定不变、僵化或模式化，这样，小说自诞生之日起，就注定要不断探索自己，否定自己，流浪在寻找自我的旅途中。也只有这样，它才更深刻、更中肯，更敏锐、更迅速地反映不断形成中的现实生活。只有自身在形成，才能理解他人的形成。

长篇小说的动力学特征除了受不断流变的生活及自身的运作影响外，它还受民间创作诸体裁(即庄谐体)的影响。巴赫金认为，庄谐体所包括的民间小型体裁构成小说真正的前身。

庄谐体诸体裁以自由虚构的方式表现当今的现实生活，在这一点上它们与长篇小说的精神是相通的。庄谐体不是一种规范性体裁，它们大多有即兴的特点，是此时此地、此情此景的，广场、市集、筵席是它们施展身手的地方，它们安于低俗，甚至有"自低一等"的清醒意识，正因为"自低一等"，就可免却诸多顾虑与禁忌，不必像史诗、悲剧那样一本正经、满脸严肃；它可以嬉笑怒骂，在粗俗而亲昵的交往里笑对生活，娱

乐民众;它鄙弃传统,拒绝规范,否定一般性,崇高当下情。在这种意义上说,庄谐体是反主流、反官方生活的。不过,这种"反"不是诉诸武力,而是诉诸话语,诉诸笑谑的。这正是民间诙谐文化的力量所在。巴赫金认为,民间诙谐文化是一股生生不息的毁灭和再生力量。在这里充溢的是人民大众的笑和欢笑的人民大众。笑是民间诙谐的生命所在;笑本身意味着亲昵化,它能消除严肃、僵化、刻板,拉近距离,取消等级,促成人们平等的交往;笑是一种非官方的生活,非官方语言,它能终结官方各利益集团之间、官方与民间之间那种闭目塞听不相往来的共存状态,将整个世界卷入亲昵的交往领域,凸显出我们生活的当下性,将一切稳定的体制化了的东西置于存在的边缘,使之处于临界状态,突出它们暂时的、流动不定的一面。民间诙谐所有的这一切,都在长篇小说的理解范围内。但是,这种力量并不时时具有现实的针对性。民间谐谑文化不像官方文化那样是能体制化的,它没有统一的话语和意识中心,否则它就不会是民间诙谐文化而是另一类官方文化了,它也就不会成为庄谐体诸体裁的栖居地。庄谐体所以沉落于民间,就因为它们与统一的意识和中心话语格格不入,它们具有先天的无组织性,不受规约的自由散漫的习性,是民间广场收容了它们。即使在民间广场,它们也会本能地拒绝任何的权威中心和统一的意识形态。除了无拘无束的自由而亲昵的交往外,没有任何外在的目的将它们有序地组织起来,使之自觉地对立于官方话语和意识形态。只有一种情况例外,那就是它们在民间广场上的生活也受到威胁。事实确实如此,任何时代,一旦广场生活受到威胁或遭取缔,一种大的时代变革就不远了。在这种变革的时代。庄谐体也得开始寻求新的出

路、新的生活。长篇小说就可能在这一背景下应运而生，将这些无处栖身的民间体裁招致麾下。长篇小说不是和平时代的宁馨儿，而是大动荡大转折时代的血腥子。可以说，正是生活的大动荡与民间诙谐文化的洗礼，铸就了长篇小说的动力学品格。

长篇小说的动力学品格要求狂欢诗学相应地采用民间视角和动态追踪的研究方法，因此，狂欢诗学应该是描述的，而不应是规范性的。规范性诗学只能将活生生的创作实践导向标本制作或样板示范一途，它通常以现成的、确定的文类如史诗、悲剧为研究对象，这些文类结构布局分明、启承转合逻辑井然，可以纳入预设的图式、框架。狂欢诗学则不然，它对文学实践的把握是整体的，而不是解剖式的，它视过程比结果重要，视文学的内在精神比外显形式重要，它视文学的民间趣味比官方时尚重要，一句话，狂欢诗学既将文学视为一种特殊的意识形态，有自己的独立性、自主性，又强调它本身也构成现实生活的一部分，而且只有将它置于现实生活历史的流程中才能得到理解，因此它的独立性、自主性只能是相对的，它无法超脱于生活之上，正如一个人不可能抓着自己的头发离开地面一样。

尽管狂欢诗学走着与传统理性诗学不同甚至相反的路，但这并不表明它想取代理性诗学，事实上也不可能，理性诗学即使在今天仍有其有效的生存空间。在这一空间里，它能应付自如，只是一碰到小说，它才会手足无措，而小说则无法纳入理性诗学的理论视野。这些构成狂欢诗学产生的现实背景，除了这一现实背景之外，它还有更深刻的理论背景，即巴赫金的价值论哲学。

与普通哲学一样,价值论哲学同样也是对世界的存在状态、构成方式以及创生过程的总的看法和观点。但它不同于以主客二分及对立为逻辑起点的本体论哲学和认识论哲学,它强调的是世界同生共构的一面,认为世界创生于我与它者的相遇,这种相遇以价值的有无为度量。价值是关于人的一种关系范畴,人是价值的中心,我们这个世界之所以有意义和价值,只是由于我们与他人联系在一起,一切可能的存在和任何可能的意义与价值都是围绕人这个中心配置起来的。但人决不是一种抽象的、笼统的存在,它有历史的具体性。在这个世界上,任何人都据有一个独一无二且不可重复的时空位置,"根据我在世界中所处的唯一位置——能动发源的位置,所有思考到的空间关系和时间关系,都找到了价值的中心,并围绕这个中心形成某种稳定的具体的建构的整体。"[①] 但是,我居于价值世界的中心并不意味着我的建构活动仅仅囿于自身,自律自足。这种绝对自我的活动是不可能存在的,相反,我的存在恰恰是在拒绝这种自足自律的过程中获得现实性的。用巴赫金早期的两个术语说,我既是"实有"的又是"设定"的。实有是指那种与自身完全同一的状态,它被动静止,了无变化,比如无机物;设定则是对实有状态的否定与超越,要摆脱现状,朝向身外。巴赫金说:"绝对无动于衷,完全实有的事物不可能实际地去意识,去体验,因为在体验一个事物时,我即对它已经有所施予,因之它便与设定性发生联系。事物在我对其态度的设定因素中成长"。[②]"我"的实有主要是指我的肉身存在;设定则主要指我的意识及其活动。正因为实有,我才

①② 《巴赫金全集》第一卷第57页,第33页,河北教育出版社1998年版。

可能在这个世界拥有我独一无二的位置，又因为设定，我才能参与并建构价值世界。我存在的这种状态驱使我得时时去应答我的周围世界，尤其是应答他人。对此，我无法回避，因为他人在我的世界里无时无处不在，只要我从自己存在的唯一位置出发，哪怕只是看到了他人，知道了他人，在思考他，没有忘记他，他对我来说就是一种积极的存在，我就得对他的这一存在做出我的应答。

鉴于此，巴赫金认为，没有固定不变的、普遍适应的公认价值，因为被承认的价值，不是受抽象内容决定的，而是要同参与者所占据的唯一位置联系起来。而这唯一的位置也是随着时空的变化而处在是与不是、在与不在的临界状态，变异是它不可抵拒的宿命。基于这种理解，巴赫金对“变易”与“未完成”推崇备至。与传统哲学借助理性分析以确定共性、普遍性的求同思维相反，巴赫金总是在别人发现“同”的地方去寻找“异”，但又并不满足于对这些“异”作静态的比照，而是要探究这些“异”是如何结合起来的，即是说，他关心的不是这个世界是一个什么样的整体，如但丁式的、哥白尼式的、牛顿式的、达尔文式的，而是这个世界是怎么建构起来的，即具体的“建筑术”。在巴赫金看来，这一建筑术只能是对话，即并存的差异之间的交流。因此，巴赫金大不看好由注重逻辑构成而来的系统思维，而将注意力投到了“差异透视”上。所谓“差异透视”是指这样一种能力：即“把一个事物的同一性不是看作孤立于其它所有范畴之外的东西，而是看作与其它所有范畴相对的一个变量，如果条件改变，其它范畴也能占据同样的存在位置。为了看清这个特定的事物，不应抛开其它所有事物，而是必须与其它事物相比照，结果将表明：在这个特定时间，哪

一个事物最适合于这个特定位置的关系。”[①] 在这个世界上，没有绝对不变的东西，一切都在与自身相异的存在的交往中确认自己，因此，对自身的认识，首先就得对异己有所认识。差异透视正是这样一种走向自身的有效手段。差异共存更接近生活的真实，而同一性不过是一个假想的制高点，没有他人（异者），我就会无所归依，更不用说我的本质了。

巴赫金建构以动态、差异为内质的价值论哲学旨在对理性主义学术传统作深刻的批判。他认为，理性主义只能导致静力学的、稳态的规范理论，并使理论从活生生的实践中抽离。20世纪初，这种致命的纯理论化倾向煽起了一股片面的抽象风，它试图在理性主义的旗帜下编造出关于这个世界的概念、原理和规律的知识体系。人们倾向于认为，最好的思维是“合乎逻辑”的思维，像亚理斯多德那样，将某个主题划分为各个部分，这些部分既能孤立地加以认识，又能组合成一个整体。巴赫金认为，这只是一种空想，一种幻象。它其实源于这样一种成见，即认为，只有合乎逻辑的东西才是明晰和合理的，才在我们的知识边界内。殊不知，逻辑本身只是人对世界秩序的一种主观构想，是对世界的一种人为的理性整合，这种秩序并不是对象所固有的，而一旦人们将它强行引入世界图景中，世界就会因逻辑的介入而在人们的眼中呈现出规整有序的状态，它仿佛能循着逻辑规律自行运转，具有历史具体性的人在这里无立足之地，被迫从世界中心撤离。这种崇尚逻辑的理性主义引出了两种错误的工作方法：一种是杜撰虚假的二元对立，比如将客观因素视为理性因素，将主观、个体因

① 《米哈伊尔·巴赫金》第14页，中国人民大学出版社2000年版。

素视为非理的、偶然的因素，并把它们对立起来；一种是在界定研究对象时，撇开那些新鲜的、有创造性的、行将面临的、充满活力的、不可预知的东西，而对那些界限分明、稳定不变的东西情有独钟。

理性主义在上千年的演练中逐渐主导了文化思想界，它渗透到生活与文化的方方面面，成为一股强大的习惯势力。它同样也渗透到诗学领域。在理性主义支配下，传统的理性诗学呈现出深刻的整体感及这一整体中所有体裁互相结合的和谐感，在这里似乎能听到多种体裁和谐的声音。巴赫金认为，这种整体感与和谐感正是理性诗学的力量所在。相比之下，狂欢诗学面对的则是杂语式的低俗体裁，它们在远离官方的民间广场上喧闹不已，尽管它们都在尽力发出自己的声音，这些声音却始终无法纳入统一的调性中。在此，理性诗学与狂欢诗学各自的现实取向已很了然：理性诗学自觉认同于官方的主流文化，它的眼界是向上的，入主中心，进入庙堂是它的理想；狂欢诗学的眼界则是向下的，走向民间、走向边缘是它的必然选择。但这并不意味着狂欢诗学自觉对立于理性诗学且与之水火不容，毋宁说，它提供了一种诗学的新视角和新思维，旨在将民间写作或边缘写作纳入诗学的视野中，因此，我们有必要对两类当前风头正健的边缘写作作一番考察，它们是女性写作和民间写作。

第二节　拒绝匿名的狂欢：关于女性写作

至少在19世纪中后期女权主义运动第一次浪潮兴起之前，女性写作一直处于匿名状态，20世纪势头更猛的第二次

浪潮对这一状态也没有带来实质性的变革。而这种变革一直以来就是女性作家为之奋斗的目标，她们要以自身的女性特征来抗击甚至消解男性文学传统，以走出匿名状态。

弗吉尼亚·伍尔夫说："假使我能重写历史，我一定要把这个变化描写得更仔细，认为比十字军，蔷薇战争都要重要，这就是中流社会的妇女开始写作了。"[①] 这个可以笔之于史的变化发生在18世纪末期。从那时起，女性作家悄然出现在由男性写作构筑的文化场域的边缘，奥斯汀，勃朗特，乔治·艾略特，以及乔治·桑，这一批耳熟能详的女性作家以其创作实绩对既成的文学秩序构成一种冲击，改写着已有的文学图景。这股自发的写作汇流到20世纪，融进世界性的女权运动，成为当代文坛一支不可小视的力量。本书无意卷入女权运动的政治理想及其情绪化的对话语霸权的争夺，只打算从文化角度来检视一下女性写作。因此，我们对女性写作有自己的界定，即特指在女权政治背景下的女性作家试图消解男性本位文化而进行的一场对女性自身的文学叙述。它有两种朝向，向外，指向男性体制文化，向内，着意于女性传统的建构。建构的完善程度取决于对男性传统的破毁程度，反之亦然。在这种检视中，我们发现，时至今日的女性写作不但没有摆脱18世纪奥斯汀们写作的边缘状态，反而还失去了那时从容平和的心态。在女权政治煽情鼓动下，女性写作以其狂躁的心性在现有男性文学秩序的边缘狂欢不已。一个多世纪的跟进与趋近，女性写作从起始的无名或男性假面中解脱出来，公开亮出女性的身份与男性文化对话。在对话过程中，她们求胜

① 《一间自己的屋子》第80页，三联书店1992年版。

心切,甚至已开始憧憬一种女性文学批评或女权主义诗学。这种超前的理论行为表明,她们想尽快地结束女性写作的边缘状态,建立起自己强势的文化立场与话语空间。

伍尔夫一再提醒我们,女性写作的边缘状态源于写作的女性没有“一间自己的屋子”和每年500镑的人款。真是这样吗?

18世纪的奥斯汀确实没有一间自己的屋子,她的写作是客厅式的,为了不被贸然闯入的不速之客发现自己在写作,可以想见她对门轴的响动是如何神经质的敏感,可以想见她在藏起书稿时是如何的手忙脚乱、惊魂未定。此情此境,对“一间自己的屋子”的慕想是如何地合情合理,可奥斯汀却没有。而奥斯汀生活的18世纪末19世纪初,“一间自己的屋子”对一个中产阶级妇女来说并非一种奢望。工业革命的成功不仅是物质的丰裕,还是家庭结构的调整,此时人们已完全走出了中世纪。

中世纪的生活是广场式的,几乎全部的家庭生活都在一个公用的大厅里进行。后来出现了私室和分别为主仆使用的餐厅。18世纪,私室经过不断改进而最终定型。在这一过程中,夫妇式家庭结构模式起了强化作用。夫妇式家庭结构的主要特征是家庭自治,它能远离甚至摆脱祖辈父母,使亲属关系的纽带松动,减少外来的(主要指家族)干扰与约束。这种自治直接影响着居室的设置:即主室的自足性日益加强,公用客厅地位下降。通常,主室是一个相对自足且封闭的空间,外人很难涉足。只要愿意,你尽可以单独呆在屋里。与主室的配置相应的是私室的精致化和女性化,私室是指靠近寝室的小型的私人房间,它与一般的收藏间不同,典型的私室并不存

放瓷器和果酱之类，而是摆着一些书，一张书桌，以及墨水瓶。这是属于个人房间的早期式样，类似闺阁。它在伦敦城市生活向郊区扩展过程中曾风行一时。伊恩·P·瓦特认为，私室对小说的兴起起过推进作用，首先是有闲的中产阶级妇女在此以读书为消遣，自发地成为小说的接受群；其次，它直接催生理查逊等人的书信体小说，书信是隐居郊区私室的女性相互联系、沟通的一种理想方式；更重要的是，它为那些有志于写作的女性提供了一个安静的私人空间，免受外界的侵扰。瓦特说，这种私室正是弗吉尼亚·伍尔夫所说的"一间自己的屋子"。[①] 伍尔夫认为，这种私室的缺失妨碍了女性写作，对妇女自身的解放也极为不利。伍尔夫的这一说法似乎与女权主义激进派走出家庭、涉足政坛的主张不同，她意念中是想通过妇女拥有自己私人化空间来凸显"女性"自身，而女权主义激进派则试图通过与男性争夺话语空间来确认女性的"非女人气"。这个话题已远离本书的主旨，我们还是回到"一间自己的屋子"上来。当然不能过于物质化地理解这一概念，以为它就是现实生活中可以遮风挡雨的砖石房屋，也许将它理解为精神上、心境上的宁静淡泊与甘于寂寞更准确。但也不可否认，一间现实的屋子确实是构成伍尔夫式女性写作的物质基础。鉴于此，我们不得不提出这样一个问题，到底是奥斯汀不可能有一间自己的屋子，还是她不屑于拥有这样的屋子，而更倾心于客厅写作呢？我倾向后者，这既有伍尔夫本人无意中提供的一条内证，又有勃朗特的写作实践这一外证。

伍尔夫说，19 世纪初期，一个女人所有的文学上的训练

---

① 参见《小说的兴起·个人感受与小说》，三联书店 1992 年版。

就是观察性格、分析情感,她的敏锐的感觉已经受了几百年家庭公共起居室(或客厅)影响的训练,人的情感深深印在她心上,人与人的关系总在她眼前。所以,一个中产阶级社会的女人要写作,自然是小说,尤其是现实主义小说。这一点对从未外出旅行过,从未涉足过"上流社会"的奥斯汀来说尤为重要,客厅成了她与外界社会沟通的窗口,成了将人物引进作品世界的桥梁。对她来说,客厅写作是一种理想的选择。与奥斯汀静若处子的生活与写作不一样,夏绿蒂·勃朗特通身勃郁着要走出"屋子"的躁动与不安,她似乎难以与置身其间的环境苟合相安,她会不屑于拥有一间自己的屋子,即使有,也会弃之而去。她借简·爱之口传述了这样一种清醒的女性意识:

> 我渴望要一种可以超过那个限制的目力,可以达到那个繁华的世界、城市、富有生命的地带,那都是我听说过,而没有见过的。……去说人有了平静就该满足是没有用的;一定要有活动,即使找不到活动,他们也会创造出来,千百万的人注定在比我们还静止的命运上,千百万的人都在暗暗地反抗他们的命运。没有人知道在布满这世界上的人群中有多少反抗在那里酝酿,大家都认为女人普遍都是安静的。其实,女人的感觉和男人一样,她们和她们的兄弟一样需要练习她们的官能,需要阵地发展她们的力量,她们因为受太严格的限制,太绝对的停滞而痛苦,就象男人会因同样情形感觉痛苦一样,她们的享受比较多的特权的同类若说她们应该限制自己,只要去作布丁、织袜子、弹琴、绣口袋,那就未免太量窄了,

> 假使因为她们想比习俗上认为她们所该学的要多学一点就责备了她们，笑她们，就未免太不替别人着想了。①

这种强烈的女性自我意识源于对强势的男性世界、得势的女性同类及体制化了的文化习俗的清醒认识。在男性本位的传统文化里，女性的边缘状态被视为理所当然，在这种文化背景下，女性即使拥有一间自己的屋子，也难以改变自己的生存状态。因此，夏绿蒂要走向都市，走向人群，在广场上寻找自己灵魂的栖所。她的写作是否可以看作这种认识的形象化表述？如果可以，那么，女性写作的出现就有其逻辑的必然。她们试图通过写作来曝露女性积习已久的无名状态，用自己的声音来讲述女性的存在，讲述她们的躯体，她们的心灵甚至世俗的需要，她们要证明自己不是男性的影子或反面。但是，我们也得正视这样一个事实，即女性作家对自己女性"存在"的寻找与确认是取径于男性传统的，至少她们目前的所作所为是比照着男性世界的，她们刻意寻找着与男性世界的差异，并将这种差异想当然地视为女性世界的构成要素。她们用男性的思维与话语讲述着女性的生活，这种生活自然显出一种双重的错位。可以说，因女性传统的缺失而不得不寄生于男性传统这一点使女性写作自诞生之日起就先天不足，而如何弥补这一不足一直困扰着女权主义者甚至女性作家们。伊莱恩·肖瓦尔特曾勾画了一条女性写作演进的轨迹，她说："我们可以发现它们（女性写作——引者注）皆经历三个阶段：首先

① 转引自《一间自己的屋子》第84页，三联书店1992年版。

一个较长时期是模仿统治传统的流行模式，使其艺术标准及关于社会作用的观点内在化；其次是反对这些标准和价值，倡导少数派的权利和价值，要求自主权的时期；最后是自我发现，从对反对派的依赖中挣脱出来走向自身、取得身份的时期。"[①] 这三个阶段分别对应于女人气、女权主义和女性三个概念。从肖瓦尔特的描述中，女性写作是在女权运动除旧布新之后。其实，肖瓦尔特对女性写作轨迹的勾画，与其说是经验的或历史的描述，倒不如说是理论的预设。从总体态势来看，当下的女性写作尽管已走出 18 世纪奥斯汀们的"女人气"阶段，但与"女性"写作尚有一段不可前瞻的距离，它还行进在女权主义阶段，是一种"女权"写作。

女权写作的最主要特点是它们的叛逆与反抗性。伊丽莎白·白恩斯将写作视为一种反抗姿态；玛丽·雅可布斯更是认为，妇女的作品所进行的将是一个不断解构的工作，写不能写的一切，尤其是写男权本位文化认为不能写的一切。她们有意无意地写作推到了女权政治的前沿，写作被视为女权政治革命的一件轻武器，在这种背景下"一间自己的屋子"无论如何不再是她们的寄念所在。她们要的是广场式的的行动，要的是反抗，是解构，反抗现有的文学秩序，解构占统治地位的阳性中心逻辑，撕毁二元对立的独裁假面。

在现有的文学秩序里，女性作家只能侧身边缘。对她们创作文本的接受，人们是按惯常的男性阅读定势来进行的。典型的例子是艾米莉·勃朗特，当她用埃利斯·贝尔的笔名发

---

① 玛丽·伊格尔顿编《女权主义文学理论》第 20 页，湖南文艺出版社 1989 年版。

表《呼啸山庄》时，许多评论家都想当然地认为作者是男性，一致称道“他”写了一部有力量和有独到见解的书，而一旦人们知道了埃利斯·贝尔的女性身份，反应便起了明显的变化。女性文本的命运正是作家本人命运，边缘的社会地位使她们缺乏男作家那样的生活范围和社交机会，男性作家向来可以从大学或街头获得写作技巧，组织或形成自己的流派与小圈子，找前辈指导或资助，与同辈合作或对抗等；而女性作家呢，至少在19世纪的大部分时间里，大学的门对她们是关闭的，她们被禁锢在家里，只能陪未婚少女旅行，文学生活中个人间的交流对她们更不可能。这种幽闭式的生活是女性边缘性使然，它反过来又更强化了这种边缘性，这几近一种恶性循环。她们要想在男性建立且为男性所辖治的文学园地中争得一席之地，就得披上男性的假面，套用男性的声腔、视角甚至粗俗，这种情形之下的写作实质上是男性写作的一个很不体面的同谋。在很长一段时期里，女性作家对自己这种尴尬境况浑然不知，直到20世纪60—70年代她们才大梦方醒，发起了一场寻求妇女个人身份的运动。这一运动无疑是一次激情之作，但它很快遭到了另一类女权主义者的诘难，伊丽莎白·威尔逊提醒人们不要对这一运动期望过高，她说：“妇女只需要摆脱压迫，使一个真正的自我出现，这一观念却是过于简单的。”①如果无视女权主义者和激进分子所要求的对既是集体的又具个性的女性身份的某种强大的自我意识，这场运动就很难成功。这种强大的女性自我意识首先是对妇女社会边缘状态的意识，它的壮大，必然以解构父系神话为旨归，以终结阳性中

① 《女权主义文学理论》第321页，湖南文艺出版社1989年版。

心逻各斯为目标。

由父系神话而来的父权制观念是传统文化的内核,这一观念在维多利亚时期被精致化。那时,人们普遍认为,作家、神与一家之父是上帝的一体三位,世界图景的男性框架因上帝的介入而具有了不可言说的无上权威。这一观念后来又借文学浪漫化的渲染而深入人心。男性框架的确立,意味着女性被放逐到匿名或无名状态,她们依附于男人,她们的命运取决于男人的生存状态。这种男尊女卑的神话在弥尔顿的《失乐园》中演绎得何等"诗意",不过,这种诗意源于夏娃那种深深的罪感。失乐园神话奠定了后来西方文化的大体走势。女性地位的沉浮不定是西方文化相对稳定的特征,她要么被高高地抛升为天堂圣母或天使,要么被贬谪为地狱嫫母或祸水,更多的时候摇摆于这遥隔甚远的两极之间:"在想象里她占有最重要的地位,实际上她完全不为人所注意。她把诗集从头到尾充满,她只是不出现在历史里。在小说里,她统治帝王以及征服者的一生,实际上她却是任何男孩子的奴隶,只要他的父母强迫她带上一个戒指。文学里有多少最富灵感的语言,多少最深刻的思想由她的嘴里说出来,实际生活里她几乎不识字,不会写字,而且是她丈夫的财产。"[1] 这种在现实中的贬损和无视妇女,而在文学中又为她们大唱赞歌的作法是男性文化虚伪的表征。随着"男性本位"的创世神话日渐扩散与渗透,这种虚伪性突凸出来。它受到女权主义者和富有"女权"倾向的男性作家的质疑。时至今日,男性本位文化不得不迎受来自外部(女性)和内部(男性)的两面夹击。因此,对男

① 《一间自己的屋子》第53页,三联书店1992年版。

性本位文化生成理路的清理成了能否成功解构它的关键。

以父权制观念为核心的男性中心文化的形成既有文化的渊源,也有生理解剖学上的依据。历史上,男女体质的差异助成了父系社会对母系社会的取代,从此,男性生命的周期被设想为历史文化的一个巨大的隐形结构,整个世界男性化了。父权制观念影响深远,就文学而言,它确立了诗人(作家)像上帝一样的尊主地位,诗人是作品世界的家长和统治者。这种隐喻式的角色认定是通过"镜子"说来实现的。

柏拉图曾经以"镜"为喻:"只需旋转镜子将四周一照——在镜子里,你会很快得到太阳和天空,大地和你自己,其它动物和植物。"[①] 镜中的世界是你的一个作品,它不是原生的世界,甚至也不仅仅是镜外世界的倒置,而是关于你的取舍与选择。正是借助"镜子",诗人似乎能锁定或逮住现实的影子,通过对上帝创造的世界倒置侧转而创造一个新世界。尽管柏拉图本人对镜像式的摹仿并不看好,甚至贬低艺术,但新柏拉图主义者却对摹仿推崇备至。受其影响,在柏拉图以后很长一段时期内,美学家们都喜欢用镜子来解释艺术的本质,这中间亚理斯多德的摹仿理论起了推波助澜的作用。与柏拉图理念摹仿论相比,亚理斯多德的摹仿理论世俗化意味更浓一些,也易为人们接受,他开启的传统为锡德尼、莎士比亚、达·芬奇及莱辛所传承,成为西方主导的文论模式。柏拉图的先验主义的摹仿理论经过新柏拉图主义者有条件的修正后,与亚理斯多德的经验主义的摹仿理论在文艺复兴时期终于殊途同归。

① 参见艾布拉姆斯著《镜与灯》第42页,北京大学出版社1992年版。

此时，在人们眼里，柏拉图的理念呈现出双重性，它既在人的心灵中，又在人的心灵外。理念向世俗生活的这种沉落，改变了传统的文学观念，即原来处于像影子一样飘忽不定领域中的艺术被超拔到与理念和上帝紧密相联的显赫地位，艺术家也因此从匠人而摇身一变为造物者，被纳入上帝的族谱中。艺术家上帝身份的确认这一过程，在以泛神论为主导精神的18世纪的德国最终完成，歌德借维特之口作了这一宣告。至此，艺术、诗人与上帝被纳入了当然的男性家族。人们因此有理由将文学史的演进描述成父子相传或叔侄相传的模式（俄国形式主义）。

男性身心特点投射到上帝身上，上帝造物的过程又被比附为艺术家的创作过程。在这一往返过程中，人们完成了对创作男性化特征的确认，创作被视为男性的生命体验过程。这中间，我们不得不提及中世纪神学。在中世纪，性与文学与神学之间的关系几近默契。在禁欲的时尚中，中世纪形成了一套隐喻的性语言，它们因飘忽的意指与雅洁的语言形式，给人多义而优雅的感觉。这类性语言因失去指物述事的原生功能，而落入歧义丛生的语词之林。它们也被用来解说文学，文学因此获得了泛性化的诠释，积习既久，文学反过来又被改造成性语言的象征母题，它们之间就这样结成了互动的同谋关系。柯勒律治将诗人的想象力描述为一股具备男子气概和生殖力的力量，罗斯金的"渗透想象力"更是取譬于男性生殖器。罗切斯特伯爵则干脆将美学的基础等同于男人的性交快感，他写道："我写诗，从来都是为了我阴茎的缘故。"约翰·欧文也说："阳性本身与两性行为之间的关系也是一种自淫行为……是一种具有创造力的，通过笔杆这一阳具在白纸这一纯洁处

的手淫……不断地使用和消耗自身……"① 这类随感式的言论后来在弗洛伊德那里获得了相当的理论深度，艺术被视为性欲的升华。

鉴于此，女权主义者吉尔伯特和苏珊·格芭惊人地发问："笔杆是阴茎的隐喻吗?"既然笔杆是阴茎的隐喻，那么女性用什么来写作呢?

在男性文化看来，这一发问纯属多余。因为在父权制文学观念中，根本就不存在女性用什么来写作这一问题。他们认为妇女使用笔杆不合适，是冒犯之举，而且对她们的"女性"性格也无益。他们还从生理学和社会学方面求证，匿名是女性的天性。

肖瓦尔特在谈到维多利亚时期的疯女人现象时，认为女人易疯与她们的匿名状态有关。而匿名源于女性特有的生命周期——青春期、怀孕、生育和停经等，在这些生物危机时期，她们的思想与心理会很脆弱。② 整个女性性生活系统诸如发身、来月经、性欲的萌动、怀孕、生育和绝经形成了一种必须隐瞒起来的生活习惯。这种解剖学上的生理特点配以社会学意义上的贞操观念，使匿名内投为一种女性化倾向。在西方，贞操观念的强化，一定程度上与清教主义有关，随着中产阶级商人阶层的壮大，私有财产的与日俱增，男女交往的严格界限明显重要。中产阶级强烈要求女性贞洁，以保证她丈夫能够确信他未来的财产继承人确实是他的儿子。贞操观念阻碍了女性对社交场合的涉足，"不名誉"是她们的大忌，同时还深深影

---

① 《女权主义文学理论》第 116 页，湖南文艺出版社 1989 年版。

② 参见肖瓦尔特著《妇女·疯狂·英国文化》，兰州大学出版社 1998 年版。

响了女性对自己女性身份的自我暗示。相比较而言，自我暗示的负面影响更大，南希·乔多萝研究发现，所谓性别差异的根源不在于解剖学的区别，而在于早期生活所受的抚养教育的性质。在资本主义社会，贞操观念早就随着家政学的教授而溶入了女性生活的理念中，并影响了其日后人格心理的形成。尽管贞操观念的产生最初源于某种非理性的缘由，但它一旦被理性所包装，为文化所接纳，就可能在女性生活中具有宗教般的神圣。女人以不被别人谈论或议论视为做人的原则，她们因此甘于匿名或无名。

女人的这种匿名心态，使她们尽管一直在从事写作，却始终没能形成相应的女性传统，女性作家初涉文坛时总是竭力掩饰自己的女性身份，使用男性笔名，夏绿蒂·勃朗特用的是柯勒·贝尔，玛丽·安·埃文思用的是乔治·艾略持，奥罗尔·杜邦用的是乔治·桑。夏绿蒂解释说："我们不喜欢别人知道我们是女性——倒不是因为我们当时怀疑自己的写作和思维的方式不具备所谓'女性特征'——而是我们隐约感到女作家肯定会遇到偏见，我们已经瞥见批评家有时是如何用人身攻击进行惩罚，用恭维奉承表示奖掖，其实并不是真正的表扬。"女权主义者埃伦·莫尔斯说："长期以来，现在也可能如此，女作家意味着属于一个与主流不沾边的文学运动，它是一股暗流，迅猛而强大。"[①] 由于女性传统的缺失，女性作家常常会昙花一现，她可能在某个短暂时间里红得发紫，但随之销声匿迹，这种得势与失势没有前定的传统理路可循，类似应景式的肥皂泡。这种情形的一种积极作用，就是被动地驱使女性作家

① 《女权主义文学理论》第 15 页，湖南文艺出版社 1989 年版。

寻找自己的过去,在过去中确认现在的前因,她们的女性意识一次又一次被唤醒却又难以整合成历史的序列或链环。这就决定了女性写作存在的格局:它们如零星散布在男性写作大海上的一座座孤岛。这些孤岛间有一条通道,那就是小说。尽管小说远远不是一个女性化的文类,但它却是女性写作的第一选择。是什么促使女性与小说如此投缘呢?

机缘主要是小说与妇女在各自所属的文化族系中都处于边缘地位,都曾有过一种无名或匿名的生存经历。是边缘性命定了妇女对小说近乎本能的认同与接纳。玛丽·伊格尔顿说:"小说缺乏地位和传统,被认为不如其它文学类型的创作那样需要才智聪颖,这为妇女创作小说提供了种种可能。"[①] 肯·鲁思文也说,小说被贬得最低之日,就是它被看作妇女最能胜任的写作样式之时。小说的不规范性使它的创作不必倚仗过于学院式的技巧训练与经典示范。这种训练与示范在过去对女性来说根本就不可能,作为文学正宗的诗歌与她们无缘,她们只得在低俗的文体中圆自己的文学梦。与这种边缘地位相联,女性也曾充当过民谣的传承者与保管人。民谣、童话、民间故事这些低俗的民间文学类型可以说直接源于妇女,它们今天也还活在民间老奶奶们的口头上。民间文学之所以选择老妇人作为自己的传述者,一个原因是因为男人们对它轻视,不屑为之。这种情形一直延续到18、19世纪西方浪漫主义对"民间"的发现为止。而此时,小说依然处在无名状态,人文学者们对它的兴趣远没有对民谣大,他们无意染指其间,小说被视

---

① 《女权主义文学理论》第159页,湖南文艺出版社1989年版。

为一种以日记、书信、日志等女性娴熟的小型体裁为基础的杂乱文体，与18世纪的现代小说相距甚远。正是在这种意义上，瓦特说，古代人没有小说。他将没有小说的原因归诸妇女社会地位的低下。

瓦特认为,在古希腊由于文学界不大重视男女之间的情感关系,因此女性很难进入作品世界,与此相关,现实生活中的妇女被排斥在写作之外。写作被当作男人的事业,在他们所设置的男性话语的文学框架中,容不下女性话语。这一情形曾使18世纪理查逊的写作显得奇特,突兀,理查逊写作时的那种女性自居心理一度被视为病态:神经疑病症。女性第一次明确地进入作品世界是在11世纪法国普罗旺斯传奇中,是爱情崇拜使女性披着浪漫的面纱闯入男性的写作中。其实,严格说来,传奇并非一种纯正的男性写作,男性独白的叙事框架难以对它覆盖无遗,因为它涉及的是异性爱的疑惑和兴奋,它无法确立自己相对稳定的叙事尤其是男性叙事立场。戴维·玛格里斯就因为浪漫传奇中男性权威的弱化而对这一文类不以为然。我认为,恰恰是男性权威的弱化为女性叙事的介入提供了一个契机,传奇的文学史意义正在于它将男性价值与女性价值观念撮合到了一起。借助异性爱,女性形象由以前可望不可及的女神、天使与仙后转变为世俗生活中有血有肉的女人,人们由崇拜圣母转变到崇拜被行吟诗人敬慕的贵妇人甚至牧羊女。18世纪现代小说的世俗化更彻底,中产阶级的女性而不是贵妇人成了作品的主角,她们在女性作家或者女性化倾向的男作家的特别关照下,被赋予了鲜明的个性与性格特征,她们作为女人生活着。至此,小说成了确立和蹈行女性价值观念的试验场,成了她们挑战男性写作的一

座堡垒。

由对“低俗”的民间文学类型的传承到对小说领域的进据，女性作家获得了自信，这无疑有助于她们写作意识的觉醒。今天，妇女在小说创作上的优势也已为男性作家与理论家所认同。瓦特说：奥斯汀的小说暗示了女性的敏感性在某种意义上更适宜于揭示人际关系的复杂性，妇女是细致而耐心的观察者。她们对生活的实质极为敏感，能凭借某种个人的感觉领悟真实，她们的观察，被记录在千百部令人愉悦的卷帙之中。女性作家当然不会满足于男性文化对自己的认可与接纳，她们要拥有自己的女性文本、女性话语以及由此而来的女性批评与女权主义诗学。因此，女权主义文论的建构随之提上了议事日程。

女权主义文论试图在解构传统的基础上建立起女权主义诗学。按照伊莱恩·肖瓦尔特的理解，这种诗学旨在为妇女文学建构一个女性框架，发展基于女性体验之上的女性模式。她不无乐观地断言，女性批评已开始摆脱男性文学历史的线型建构，抛弃了男性批评的传统方法，并形成了自己独特的批评视野。这一切为女权主义诗学的产生作了准备。不过，迄今为止，女权主义诗学还不曾得到较为系统的表述，相关的论述也只散见于女权作家的各种言谈及文字中，我们这里只能做一个大致的梳理。

一、女性文本：埃莱娜·西苏说：“女性的本文必将具有极大的破坏性。它像火山般暴烈，一旦写成它就引起旧性质外壳的大动荡，那外壳就是男性投资的载体，别无他路可走，假如她不是一个她，就没有她的位置，假如她是她的话，那就是为了粉碎一切，为了击碎惯例的框架，为了炸碎法律，为了用

笑声打碎那‘真理’。”[①] 可见，女性写作所奉行的文本策略充满着毁灭与再生的狂欢精神，它试图通过笑这种非官方力量来倾覆男性统治的文本。男性文本是单一的线性因果式的，女性文本则是发散性的，它循守体验的内在逻辑，如玛丽·雪莱的《弗兰肯斯坦》。罗斯玛丽在谈到雪莱的这一文本时说，小说的结构像一线隐退的镜像，从沃尔顿的外在故事向弗兰肯斯坦的内在故事，移向怪物忏悔的故事中的故事，叙述的三个圈并未完整地相互衔接在一起，而是一起崩溃，就像沃尔顿记录怪物的逐渐消失，凶吉未卜，文本是片断式的，结局也悬而未决。这些特征也正是女性文本的特征，它常常没有结局，晦涩难懂，它是流动的，它打破了传统的男性的线性因果式的句法结构，发展了一种新的“自恋”的体验式的句法结构。因此，有人将女性小说命名为“女性心理体验小说”，认为妇女根本就不像男人那样写作，她们用身体说话，作品来自她们的躯体。躯体的介入构成女权主义写作及文论的又一个主要内容。

二、躯体叙述：躯体叙述是对躯体修辞的突破，它试图从关于躯体的各种隐喻性修辞格中逃脱出来，回到躯体自身，让躯体自己说话，而不是让统传文化所编造的关于躯体的代码（或修辞系统）来言不及义地讲述躯体的事情。况且，“传统躯体修辞学的代码表现出明显的男性中心立场”。[②] 这恰恰是女性写作所不能接受的。从实用的层面上说，修辞是一种技

---

① 参见张京媛编《当代女性主义文学批评·美杜莎的微笑》，北京大学出版社 1992 年版。

② 南帆《文学的维度》第 159 页，上海三联书店 1998 年版。

术，它用“陌生化”的手段拉开本体与喻体之间的距离，或使之错位，以显示修辞操作者的巧智、机敏与妙手偶得。这种本体与喻体的分离或错位有一种消极的后果，它不自觉地将男性的文化理念，尤其是父权制观念引进了对躯体修辞的编造中。躯体修辞的发达，掏空了女性躯体，女性躯体最终成为历史的缺席者。文学史上，女性似乎从来就不曾自在自为过，它时刻要经受男性目光的打量、检测，成为男性躯体观念的一个补充，一个附录。躯体的迷失，使任何关于躯体的叙述都成为带有自慰性质的话语空耗。没有所指的能指是宗教膜拜产生的文化根由。男性崇拜或菲勒斯(Phallus)崇拜正是在女性躯体缺席背景下产生的。因此对菲勒斯崇拜的消解，首先得回归女性躯体。

埃莱娜·西苏说：女性的写作就是回返她们自己的躯体，这躯体曾经被男性文化所收缴，不仅被收缴，还被比附成神秘的怪异的病态或死亡的陌生意象。女巫是这一意象的集中体现，在人们的观念中，女巫是魔鬼的近邻，是死亡的化身，她能直接导致男性世界的堕落。这一观念在文艺复兴时期就很流行。“这身体常常成了她被压制的原因和场所。身体被压制的同时，呼吸和言论也被压制了。”[1] 因此，可以说对女性躯体的大胆描写或解剖学式的呈示是她们用以抗击男性社会的一种激进的反叛策略。西苏在检视女性写作的实绩时说：“我不止一次惊奇地发现妇女描写了她自己的整个世界，说她从孩提时代起就一直在寻觅这个世界。她描写的全是渴求和她自己的亲身体验，以及她对自己的色情质激昂或贴切的提问，

① 《当代女性主义文学批评·美杜莎的微笑》，北京大学出版社1992年版。

这一丰富而具有创造力的实践，尤其是它对于手淫的描写，发展或伴随着一系列的创作方法和真正的美学活动，每个迷人的阶段都塑造出一些令人回味的幻境和形象，一种美的东西。”①

女权主义诗学之所以如此看重躯体叙述，一方面固然是倾覆男性政治的女权理想使然，另一方面则在于她们相信躯体能成为一种新型话语，即女性话语天然的源头，相信对躯体直接而愉快的感觉能从无意识的激动状态直接转化为书面的女性文本，以期从另一个角度即女性话语角度来取代男性话语，助成女权政治。这样，女性话语理当成为女权主义诗学的又一个重要内容。

三、女性话语：“语言是人与世界的联结，中断或失去了这个联结，人就几乎失去了对世界的控制。在这个意义上说，语言就是控制力。”“一个不可言说的世界，就是不可控制的世界。”② 女性语言的缺失，是女性世界边缘化的原因之一。她们没能建立起一套自己的可以任人评说的价值体系，她们的话语形态，她们的思考方式，都被圈定在男性话语规范内，她们充当着男性世界的影子或应声虫，迷失自我。要改变这一无我状态，她们就得拥有一套自己的语言，在这种语言中呈现自己。女性语言与男性语言相比，它更贴近妇女的生活经历，它构成对世界的一种女性化视角和把握方式。

卡罗·吉里根的研究表明，女性性别的认同并不取决于与他人情感方面的分离，它强调的不是自身的独立性，而是对与

① 《当代女性主义文学批评·美杜莎的微笑》，北京大学出版社 1992 年版。

② 韩少功《马桥词典》第 137 页，作家出版社 1997 年版。

他人关系质量的维系，这种维系的牢固程度以她们照顾他人的能力为衡量标准。在与人交往中，女性通常以他人为中心，她根据外界需要调整自己的应对方式，这就决定了女性思维的双重性，她既要时时留意外界的暗示或反应，又得时时在自身作出相应的调整。过于的外倾必然导致过于的内省。因此，她的思维总是在外倾与内省之间寻找平衡点。由此而来的语言不会是理性的、"逻各斯"中心的，而是偏于感觉与体验的，它可能犹豫不定，意指飘忽，难以直呈、直指、直取。所指空间会因此无限地扩展，或者说，它是一种诗性的语言。这种语言没有解说或控制对象世界的义务，它可能只满足于对女性自身的发现与叙述，而且，所谓的发现也许只是一种刹那间的意念或颖悟，它不需要界说分明，也不需要能指与所指的契合无间。因此，它是一种情绪化、意象化的语言，在很大程度上它与女性写作的准"忏悔"性质有关，或者说与女性写作的私人化有关。罗莎琳德·考尔德在谈到这一点时，将性体验的忏悔视为当代女权主义作品的一个最重要特征，她认为，像一般的忏悔小说一样，女权主义小说也将性生活经历表现为小说的有意义的体验，性欲一次又一次被当作揭示人们"真实的""基本的"本质成分。忏悔的姿态使女性作家更倾向于使用阴性的语气、语调，一种欲说还休的未论定性文体，"一切的语言设计，从音律到韵脚，再到汉字声形的控制与恣张都是那么毛茸茸、湿漉漉的滑爽通畅，是从她身上各个开口处流淌出来的。精致得像丝绸一样的滑腻"。[①]

无论是女性文本，躯体叙述还是女性话语，都还只是行进

① 徐坤著《双调夜行船》第89页，山西教育出版社1999年版。

在"告别"男性写作主干道的叉路上，女性主义诗学远没有形成自己相对稳定的内质。因此，相对于规整有序的男性写作而言，女性写作呈现出一种混乱状态，这种状态要求一种独特的女性批评——谐谑批评。

四、谐谑批评：谐谑批评的倡导者是安尼特·科洛德尼。她认为女性批评的现状混乱无序，缺乏系统和规则。与精神分析或马克思主义"历史——美学"批评这类规范的批评体系相比，它看起来更像"一套可以互换的策略"，缺乏连贯的流派或共同的目标与指向。它对不同的阅读及读者系统既不要求确定性，也不强求结构的完整，只要求它们能用于识别妇女作为作者的特殊成就。科洛德尼说："在我看来，我们的目的不是，也不应该是形成任何唯一的阅读方法，或者暗求一致的一套批评程序，更不是产生为某类梦想的非性别歧视的文学准则的规定性范畴。相反，依我之见，我们的任务是开始实行戏谑的多元论。"[①] 她认为，这种批评的建立既有现实的依据，也有理论的可行性。

就现实而言，女性批评与女性写作一样，都没有属于自己的女性传统，没有权威中心，这有利于开放的多元格局的形成。女性批评传统缺失的一个最表面的症候就是关于女性写作评论词汇的匮乏。玛格丽特·阿特伍德曾为此作过一次调查研究，主题是"评论中的性别歧视"。结果发现，评论中普遍存在一种她所称的"奎勒——库奇症状"和"女画家症状"，即关涉"男性"的形容词与日俱增地用于评论男性作家的作品，女作者的作品却只有抽象而笼统的"女性风格"或"女性情感"

① 《女权主义文学理论》第327页，湖南文艺出版社1989年版。

等几个为数不多的词汇可套用，或者干脆将运用于男作家作品评论的词汇照搬硬套过来，用男性风格来裁定女性写作。比如，当她画得不错的时候，被称为画家；当她画得不好的时候，就被称为女画家；"她象男人那样写作"是对女作家写作的肯定，等等。与这种女性评论语汇贫乏相联的是女性写作本身的不可规定性，女性写作中既有热衷于异性爱的，也有热衷于同性爱的，既有白人写作，也有黑人写作，既有客厅式写作，也有闺阁式写作，她们只是在边缘性上显出与男性写作的整体差异，并因此成为男性文化之下的一个亚文化群落，这就使女性写作及其评论难以形成一套中心的统一的权威话语，而只能是杂语的，多声部的。

就理论而言，安尼特·科洛德尼认为，唯有通过众多的方法，我们才能使自己不受诱惑地去把任何文本过分简单化，文本是多种复杂关系的聚合。简单化的解析会肢解它的整个构架，使之失去本有的面目。同时，戏谑批评憧憬着一种未来的理论远景，它因为否定了建立某种可以组织所有材料的基本概念模式的可能，而预示着文学探索多元时代的来临。这一时代的基本精神是戏谑的、狂欢的。

广义的女性写作从 1840 年出现男性笔名开始，160 年后的今天，它的情形如何呢？它依然在走出匿名与步入共名之间躁动不安，焦虑难耐，她们在倾覆父权制文学观念及秩序中所获致的激情，使女性写作充满了狂欢色彩。也许，这是一场注定难以争胜的战争。埃莱娜·西苏为我们描述了这一战争的两难，她说："未来决不会照样由过去决定，我并不否认我们仍会受过去的影响，但我拒绝重复它，使它们影响更大，决不会将与命运同价的东西托付给这样一个坚固堡垒，决不会混

淆生物学的和文化的区别。”“这种实践(指女性写作)永远不可能被理论化,被封闭起来,被规范化——而这并不意味着它不存在。然而它将总会胜过那种控制调节菲勒斯中心体系的话语,它正在而且将还在那些从属于哲学理论统治之外的领域中产生,它将只能由潜意识行为的破坏者来构思,由任何权威法则都无法制服的边缘人物来构思。”①

西方女性写作的现状是这样,那么,中国的“女性写作”情形又如何呢?

“女性写作”的出现无疑是20世纪90年代中国文坛的一种新现象,对它见仁见智地评说也当在情理中。不过,我们完全不必夸大中国的“女性写作”与西方女权运动的因缘关系,它的出现其实只是中国文学整体边缘化的必然结果。文学的边缘化以20世纪80年代中期寻根文学的崛起为标志,文学有意识地远离主流的文化意识形态,开始了走向“民间”的全民运动。寻根文学走向深山老林,先锋文学面向海外,“民间写作”派则栖身于主流文化的边缘,“女性写作”迷途知返,从男性王国返回自己的女性家园。文学整体的边缘化表明作家已不再一味地为时代的主旋律同声合唱,不再在官方好尚中博取俸禄,而是开始寻找自我的生存方式。中国的创作女性从张洁、谌容走到王安忆,再走到了林白、陈染、海男这一代,女性意识的渐次增强与表现脉络分明。总体上,女性作家的写作经历了从张洁的“仿男性写作”到王安忆的“无性写作”再到陈染、林白的“女性”写作的旅程,其创作心态经历了从认同男性的价值观念以求为男性世界悦纳到自甘于边缘,对男性

① 《当代女性主义文学批评·美杜莎的微笑》,北京大学出版社1992年版。

世界不闻不问或者使男性在自己的作品世界中缺席的转变。这一过程在陈染身上似乎已基本完成。

陈染自叙其创作经历说:“十余年来,我在中国文学主流之外的边缘小道上吃力行走,孤独是自然而然的。应该说,我不算是一个更多地为时代的脉搏和场景的变更所纷扰,所侵蚀的作家类型,我努力使自己沉静,保持着内省的姿势,思悟作为一个个人自身的价值,寻索着人类精神的家园。”① 以内省的姿态来寻求自身的价值,对外界尤其是对男性世界就可能持有一份冷漠。拒绝男人出场,拒绝男人介入,或者将男人去势,使之成为女人把玩、调弄的对象,这仿佛成为近年来女性写作轮番搬演的套式,女性写作也因其“准自传”的文本特征而渐渐流于对自身情感体验或性的体验的自我暴露与炫示。

一旦这种暴露与炫示被大批量复制,女性写作就极可能庸俗化为“情史”甚至“性史”的读本,招徕社会不健康的关注。这决非危言耸听,“女性写作”为社会所接受的过程中确实存在过这种弊端。在某些书商那里,女性写作被他们点化成一种商机、一种卖点。一些所谓的女性作家(或“美女作家”)被“集束式”地推上前台,从装祯到广告都显出低俗的趣味。任其自流,就会导致女性写作的“腐变”,如果真是这样,它对女性写作的初衷会构成莫大的反讽。这是女性写作不甚美妙的前景。

徐坤对林白所作的个案分析为我们描述了另一番远景:“在争取到了权威话语的逐渐肯定之后,作为写作者本人却已

---

① 转引自《双调夜行船》第 53 页,山西教育出版社 1999 年版。

明显失去了最初的火一般的冲撞的激情和青春血脉的贲张，她（林白）变得声音有些哑然，身体也在一连串的打击下似乎也显得疲惫不堪。女性本文透露出的这一部分信息使我们有理由断言，基于身体叙事基础上的女性主义美学似乎是在中国这块异邦国土上遭到了暂时挫折和稍纵即逝的失败。"[①]

女性写作不甚美妙的前景表明，女性写作者对于父权制男性文化观念的倾覆与消解将会是漫长而艰苦的过程。

第三节 拒绝孤独的狂欢：关于民间写作

曾几何时，"民间写作"也会被人们作为一种创作主张来竞相标榜，以谋求从现有文学秩序中断裂。其实，真正的民间写作自甘无名，淡泊名利。它一旦作为创作主张来标榜就难免可疑：它是否源于因觊觎主流或中心而不得所引发的偏激情绪？"民间写作"者们是栖身民间却心仪庙堂吗？现有文学秩序总是构筑在一系列带有强制性的规范与观念上，它有自己的取舍标准及认同机制，并非每一个写作者与创作现象都能为它所延纳，它的外围总会游弋着一些想入主其里而不得的边缘人。他们要么以伪装的形式潜入主流文化，谋求利益共享，过一种双重的生活；要么公开亮出自己的边缘身份，宣告对主流文化的鄙视，且不掩饰想重造另一种主流文化的热望；要么干脆从边缘撤退，投向民间，埋隐山林。在这三种情形中，"民间写作"的倡导者们属哪一类呢？我认为，他们有着主流作家的雄心，却作出异端的姿态，但又披着隐士的假面。

---

① 《双调夜行船》第88页，山西教育出版社1999年版。

他们标榜民间其实是为了反民间,他们走向民间恰恰是为了走出民间。民间在他们手里失去了丰富的文化内涵,被庸俗化为"终南捷径",被抽空为一种反抗主流写作或官方写作的策略,一种别有用意的反讽甚至敌意的对立。它的矫情,它的情绪化,它的促侠和狂躁构成了对真正民间写作(以拉伯雷,塞万提斯为代表)的反讽。因此,对日益喧嚷的"民间写作",我们最好持慎审、理智的态度。

民间从来就是一股不事张扬的底层力量,无名似乎是它的宿命。尽管它有时也能进入官方文化语境中,构成官方文化的一个强大的"他者"。但即便如此,我们也不必夸大民间对官方的"亲善"。在通常情况下,民间是以"客人"的身份被引入官方或庙堂的,它甚至还被迫戴上了官方的假面,套用着官方话语的声腔,礼仪,甚至一招一式。它们的关系并不平等。民间得对官方察颜观色以调整自己的应对策略,真正的"自我"则藏而不露。通常,民间与官方的交接是通过知识分子,特别是那些得势的平民知识分子来实现的。

自古以来,知识分子似乎都忙着在民间与官方之间寻找自己的位置,朱自清说:"知识分子的道路有两条:一条是帮闲帮凶向上爬的,封建社会和资本主义社会都有过这种人;一条是向下的。知识分子是可上可下的,所以是一个阶层而不是一个阶级。"[①] 这是一种"自由浮动"的状态,可上可下,游走不定:走向民间,名为回访故地实为身心休闲或缓释其"乡土"情结;折返庙堂,名为博取俸禄,实为蹈行其精英意识。但无论庙堂或民间都难以构成他心安的栖居地,知识分子更多的

① 《朱自清全集》第四卷第538页,江苏教育出版社1996年版。

时候生活在广场(得势时)或街头(失意时)。在广场上,他面对芸芸众生践履着启蒙的天职,启蒙也是庙堂之君对知识分子的最大要求,以此实行意识形态控制。中国传统的社会结构中,"士"为"四民之首"。荀子说:"儒者以朝则美政,在下位则美俗。"向上,他可以讽谏,可以直言上书;向下,他可以通过宗族、学校、乡约、会馆等组织来实行对民间的领导。士所特有的政治和社会作用使他们在传统社会中地位显赫。这种至尊地位在20世纪发生了重大的变化。"士"从社会的话语中心遭到放逐,转型为现代知识分子。这是一个隐痛难耐的漫长过程。余英时先生用边缘化来概述了知识分子在现代的命运。

余英时先生认为,知识分子的边缘化表现为三个层次:首先是政治的边缘化,这与孙中山倡导的民主革命有关。孙中山、黄兴本人就是知识分子,他们既能"打天下",又能"治天下",因此,在历次改朝换代中起谋士作用的"儒生"对他们来说可有可无,无足轻重。这是知识分子边缘化的开始。随着政治边缘化而来的是文化的边缘化,政治生活的不得意,自然很难入主意识形态中心,比如编撰官修正史,编造帝王谱系及君权神授的神话。当他们从主流意识形态中脱身出来,远距离地反观自己曾经心系的文化,进行文化整理与考释时,则极可能发现文化的负面,从而自觉远离这种文化。余英时说:"社会政治的边缘化,知识分子基本上是处于被动的地位,但是文化边缘化的局面则是知识分子主动造成的。"[①] 比如,清末民初,知识分子在西学的渐染下对中国传统文化深感失望,

---

① 《论士衡史》第20页,上海文艺出版社1999年版。

接着便有五四时期对传统文化的批判与决裂。知识分子边缘化的第三个层次,可以称为物质生存状态的边缘化。“士、农、工、商”的传统社会结构从来没有遭到像今天这么大的冲击,它甚至被倒转过来,在全民商业化浪潮中,知识分子的何去何从已不再停留在形而上的叙说层面,如何应对商品经济时代通行的实用主义价值观构成了他最直接的生存行为。而知识分子在这一点上往往表现得不尽如人意,他们因此流为俗众打趣、逗乐,甚至漫画、愚弄的对象,它被大众文化虚拟成假想的强大敌人而遭排斥。王朔小说的走俏很大程度上就在于它活画了知识分子的这一状态,迎合了大众“躲避崇高”“拆解神圣”的心理。这样一次次的边缘化,将知识分子逼向了民间。民间的文化意义终于凸显出来,成为世纪末的一个时尚话题。

那么,民间到底是什么?这是我们首先要解答的。西方的雷德斐(Redfield)在用大传统与小传统来界说文化的存在形态时,用民间对应他的小传统,与少数上层精英分子所编造的大传统不同,小传统是大多数不识字的农民在乡村生活中逐渐发展而成的。可见,民间主要是指乡村社会或农村生活。在西方,乡村的发现应归因于一群人类学家对殖民化的反思。当年,佛斯特和雷德斐研究了被西班牙人所征服的拉丁美洲,纪尔兹的研究对象则是荷兰人统治了300年的殖民地。在这群人类学家眼里,民间具有“土著”的意义,它是欧洲文化的“另一个”或“另一处”。如果将欧洲文化视为精英文化(像西方殖民者那样),那么殖民地文化(土著文化)则是底层的民间文化,它得迎受西方精英文化的渗透与改造;同时,民间文化(土著文化)也会以自身的特性构成精英文化潜在的消解力量。欧洲文化与殖民地土著文化的关系可以视为精英文化与

民间文化关系的缩影：精英既要利用民间，又要提防、压制民间；民间则在对精英文化进行消极设防的同时，又会大度地收容精英文化的失意落魄者。这种关系曾经赋予了“走向民间”一次又一次浪漫的色彩。“走向民间”大致有三种情形，一种是社会解体，体制崩坏，知识分子因无以依附而散落民间，春秋末期是这种情形；一种是政治上的倡导，配合主流意识形态对民间的利用，知识分子不得不走向民间甚至被贬谪到民间，50—60年代的中国大抵属于此类；再有一种是崇尚“劳工神圣”而主动走向民间，这一类大凡只是属于个体的文化行为，很难具有规模，20世纪初的所谓“新村运动”可以算在此列。无论是社会解体时的散落，政治强权下的身不由己，还是自愿自主的选择，其实都是精英文化向民间一厢情愿的闯入，闯入者本人也许对民间一无所知，只能按照习得的知识来解读民间，结果，误读在所难免。精英们当然无意老死民间，他们或者想借民间的经历谋取庙堂中的高位，或者将民间作为庙堂名利之争后的休闲地，或者通过置身民间来映照自己的精英意识，而对民间缺乏一种真诚的认同，甚至将民间视为藏污纳垢之地。这正是作为乡村生活来理解的民间的文化意义。

乡村社会或农村生活有三个基本特征：一是地点的统一，世世代代都圈定在同一个地方，宗法家族成为乡村基本的生活单元，这是一种内敛性的家庭模式，它同其他地方，其他的人群几乎没有什么重要的联系，人际关系单纯朴实；一是乡村生活的内容仅仅表现为为数不多的基本的生活事实，爱情、诞生、死亡、结婚、农事、饮食及年岁等，它们直接与生命相关，它们都在助成生命，使其趋于完满；第三个特点是天人合一，自然既构成乡村生活的物质环境，又内化为他们的生命节律，人

们日出而作，日落而息，秋收冬藏，他们的生活也因四季变化，日出月落而节奏分明，井然有序，这决定了乡村生活轮回生死的循环周期，它相对封闭，形成了一种特殊的时空体。这一时空体在很大程度上影响着民间文学的内在结构。

与乡村社会这类本义的民间不同的是商业经济运作之下结成的市民社会，它构成民间的另一层内涵。如果说乡村社会这类民间形态曾在中国得到了充分发育的话，那么市民社会的发达形态则在欧洲。

市民社会出现在封建社会末期，它是商品经济发展到一定阶段的产物。通常，市民社会有三种不同含义："一是经济基础的近义语，指一切时代的物质生活的总和；二是指不同于自然经济社会和未来社会的整个商品经济社会；三是指近现代西方发展的商品经济社会。"① 其中，第二种含义能契合我们所说的"民间"概念，它包括在生产力发展到一定阶段上的一切物质交往，也包括该阶段上整个商业生活和工业生活以及由这一个生活环境所形成的人与人的关系及生活观念与趣味。市民社会是在古代社会商品经济发展到较高阶段上出现的与自然经济相区别的经济社会。它的出现伴随着一种新型社会力量——市民阶层的登场，市民阶层构成城市的主体，他们随着城市化运动的展开而不断壮大。城市化运动一改乡村社会自然生命落群的格局，开始人造空间的建构，城市的外观有目的性的规划及内部空间的配置，这种规划与配置以及商业政策的倾斜，无不体现出一种权力意志，所以城市化运动伴随着利益的重组与集团或阶层的形成，城市生活开始出现了

① 谢桃坊《中国市民文学史》第1页，四川人民出版社1997年版。

等级，除了各行业之间的不平等之外，更主要的是表现为以市政管理姿态出现的官方权力集团与小业主及一般的市民之间的不平等，市政及财团的高楼大厦与城市贫民窟的对立成为最醒目的城市景观。一般地，市政管理阶层及大财团仰仗官方的权势，自觉认同精英文化，而广大的市民阶层则为生活而奔波，无暇于对意识形态的依违，过于物质化的生活需求使他们对精英文化的兴趣是应景式的，城市流行时尚准确地诠释了他们这种浮泛的心态。

民间的这两种内涵形成了民间文学两个不同形象系别：一个是田园牧歌（乡村社会），一个是流浪汉小说（市民社会），寓予这两种文学式样中的是两种不同的时空体。

谢桃坊认为，中国市民社会的形成与市民阶层的兴起，应当是在北宋初年，即公元 11 世纪，这时欧洲也开始城市化运动并形成市民社会。中国与欧洲市民社会在形成上大抵同步。但形成的同步并不意味着日后的发展也会同步。事实上，欧洲意义上的城市化运动在中国则是在 19 世纪中后期才开始，而且是受西方资本主义入侵的影响，其标志是一批有别于传统封建市镇的城市在通商口岸崛起，这些城市是商业经济中心，传统城市那种政治中心及军事防御功能在这里被削减到最低限度，经济因素取代政治及防御功能成为城市的主体。经济发展所依赖的交换及交通设施的普及一改传统城市孤悬于乡村中的隔绝状态，使城市之间、城乡之间的关系重新调整，出现了以城市为依托的永久性居民——商人，也有流浪汉，当然还有市政管理人员。城市所提供的新的生存机遇，使大量的农村人口放弃传统农业的耕作方式，或务工或经商，从乡村市郊入主城区。人口的大量涌入造成了城市生活的“恶

质化”,高楼大厦的背后是城市贫民窟,大产业主们的对面是流浪汉、失业者、破产者、冒险家和罪犯。他们的存在使都市人际关系日趋复杂与紧张。人们的价值观念转向外部和物质方面,为了追求经济上的成功,人们可以不择手段。与笼罩在宗法关系大网之下的乡村生活不同,城市生活更具开放和包容性。由于底层是个没有限界的相对开放的生存空间,它因而蕴有更多的非精英、非主流的文化潜力,并可能因民众的暴富或交际花的中介被引渡到中层或上层文化中,形成一种相对宽泛的市民文化,既能为上流社会所认可,也能为底层人士所接受。市民文化的主要载体是市民文学。市民社会是“民间”的第二层所指。

无论是宗法制的乡村社会还是商业化的市民社会,主要都还是就具有现实规定性的物理空间而论的,是地形学意义上的民间。它们如果不获得相应的文化或价值内涵,就只能是一种死寂的物质形式。因此,民间还应是一种精神取向。这构成民间的第三层内涵。这种精神取向的实质是什么?是观察世界的底层视角或非官方视角,是笑谑。巴赫金说,笑谑任何时候都不带有正式的性质,即使在文学中,笑的体裁也总是最自由的,最不受约束的。它从来不会沾染一般的陈词滥调与致命的官腔,它没有被官方化,也不会被官方化,它是反官方的。笑之所以能在民间健康发育,是因为笑能使人摆脱繁重劳作所带来的紧张、压抑与疲惫,调节身心;同时笑还是一种文化行为,它能被客观化,从日常生活中脱离出来,诉诸于一定的语言形式,如讽拟、讽刺、幽默、滑稽等。这些形式具有一种特殊的力量和能力,可以把事物从包裹着它的语言和思想的虚假外壳中解放出来。真正的民间写作表现的应该是

这种精神。拉伯雷是这种民间忠实的诠释者。

拉伯雷的创作立足于民间,在其创作的历史渊源中,民间那些非规范性的原材料具有重要意义,这些材料主要有三部分:一是那些非正式谈话的领域,如宴席、民间集市、市场以及朋友之间坦率而粗俗的交谈;一是非正式文学的书面作品,如小丑和傻瓜的民间故事、闹剧、短故事诗、滑稽小说、民间唱本等;一是庄谐体。其中非正式谈话领域最能体现拉伯雷创作的民间倾向。在非正式谈话领域,充满了或简单或复杂的咒骂词语、色情、猥亵等因素,它整个是物质化或肉体化了的,特别是肉体的下部在这里是以解剖的形式直接呈示。拉伯雷创作的这种"粗鄙"、"怪诞"的风格是对民间的真实阐释,它符合16世纪的审美趣味,拉伯雷本人也曾因其与中世纪官方文化的斗争而被那个时代所推崇,他的使命就是要破坏官方所精心绘制的世界图景,用新的观点审视它,用民间广场的诙谐来撕破时代的悲剧或喜剧的假面。他调动了几乎一切的民间手段,从所有的关于当代及其事件的观念中,把有利于统治阶级的任何官方的谎言和具有局限性的一本正经统统清除掉,他继承伊拉斯谟的衣钵,对官方充满了怀疑,甚至不相信自己那个时代的话语,认为它们总是夸夸其谈、自命不凡。对官方的不满使他坚定地站在了人民的立场上,融入民间。他代民间立言,在他的撮合下,民间与官方在广场上公开对话甚至狂欢,让民间给官方脱冕。这种写作实际上是对远古生活图景的一种还原。远古时代,只有民间没有官方,官方出现在阶级与国家的基础上;在中世纪,官方谋求独立且敌视压制民间,导致了民间的失落。对民间的寻找及其近于夸张的怪诞现实主义描绘,构成了拉伯雷小说风格的文化内涵。遗憾的是,在

整个世界文学的流程中，拉伯雷如一颗流星，耀眼而易逝，他的传统在17世纪强大的理性主义思潮的冲击下再也无人可以接续。拉伯雷时代那如火如荼的民间生活只能以压缩、滤净了的形式潜入官方写作中，作为一种母题，一种隐形结构而存在。这无疑是一种倒退。

民间是一个无形的巨大的引力场，它能悄无声息地浸染场内的一切。即使官方文化也难以挣脱这根无形的锁链，在某种意义上说，官方文化是对民间局部的精致化、体制化。作为一种自觉的文化构建，它通常是在政治权力话语的授意下，由精英的知识分子结撰而成。而知识分子的"根"大多是在"民间"。借助知识分子，民间话语能介入官方语境中，不仅是介入，甚至很早以前就已经内在于这种语境了，只是在官方话语的威压下，一时处于失语状态。只有在社会转型时期，它们才能发出自己的声音。每一次朝代更替，社会变革，民间都会被人们记起、唤醒，作为政治角逐的一个重要砝码而被利用，成为各利益集团争幸邀宠的对象，民间此时也演变为狂欢式的广场中心，"民本"思想作为官方允诺被一次次地推向民众。但民间这个"开心国王"的角色注定不会长久，一旦政治角逐收场，胜负判然，民间也只得脱冕而去，归于无名的边缘状态，沉寂如昔。民间的这种被动地受宠与失宠当然无损于其不事张扬的无为品格，相反，这种无为使它能更深地潜入官方世界的里层，从里面导致官方生活的狂欢化。这一点在文学中表现得更明显。在官方文学中，我们能从文学母题或原型，叙述结构以及语言风格捕捉到民间那无所不在的踪迹。

文学传统里那些"定型的套式"或"母题"大多源于民间，它可能起源于神话、史诗传说或民间故事。神话是初民对超

常生活的慕想，史诗传说是对祖先生活的浪漫追述，而民间故事则是对日常生活的一种理想化的讲述。生存多艰，人们企求另一种生活，以求化解现实的苦难。在这另一种生活里，众生互通关爱，地界与天堂桥通，人畜幻变，心想而能事成，这种民间心理与观念经过数世累代的口授手传，积淀成一个个意味深厚的文学时空体或文学母题与原型，为后来的文人写作所化用。俄国汉学家李福清说，民间文学的母题，可以分为神话母题、民间英雄史诗母题和民间故事母题。他认为，民间文学母题，有的自神话或民间故事进入较晚的传说，又从传说进入中世纪的小说和戏曲中。小说可以说是从民间受益最多的一种文类，尤其是长篇小说，无论从其外观，还是从情节的展开，以及叙事风格都可看出民间文学的影响。我们试着从母题与文体结构两方面来作一个简单的分析。

小说与戏曲中经常化用的民间文学母题主要有结义、大团圆和蜕变（或变形）等。文体结构则有“套叠式”和“链环式”等。

一、结义：这一母题在中国最为常见。李福清将它归为史诗母题，我认为将它归为民间故事母题也许更准确。“结义”是“士为知己者死”侠义精神的民间形态，它是武侠小说的最基本的结构与功能要素。后来扩展到其他讲史小说、世情小说，甚至神魔小说中。《三国演义》讲的是“小结义”（刘、关、张三结义），《水浒传》讲的是“大结义”（一百单八好汉大聚义），即使《金瓶梅》这类全无英雄气的世情小说也从西门庆热结十兄弟写起，可见“结义”不仅仅是一种生活，它还被虚化为一种布局结构功能，甚至内化为作家们的一种艺术思维。至于《西游记》师徒四人的关系大抵也是“结义”一类。

结义的民间基础是什么呢？首先，结义不同于为了某种政治目的而来的结盟，如刘逸生先生所考证的刘邦与项羽在反秦战争中结为兄弟就不应在此列。相反，结义对这种政治盟约是不屑的，它是情投意合、生死相托的个人选择，超越了外在功利的考虑，如关羽义释曹操就不能视为对桃园结义的反叛；同样，梁山泊好汉推举宋江为首领，也并不是因为宋江有特殊的政治或军事才干，只是因为他能仗义疏财、体恤兄弟。所以《三国演义》并不因为蜀国的失败而影响人们对刘、关、张的喜爱，《水浒传》也并不因为朝廷招安而影响人们对它的津津乐道。不如说，结义恰恰要淡化人们出于政治考虑而来的义务或责任，强调人与人之间那种自然的日常情感关系，即对忠与义的激赏与推崇。这种推崇是通过一种超出日常生活的方式来实现的。行忠义之人往往被夸大，被赋予超出常人的体魄，奇特的容貌，高超的武艺与刚强的意志，他的出场无不伴以一种传奇的色彩，这些人能做成他们想做或者别人希望他们做的任何事情。如果不成，那就是天意，所以他们实际上是领受天意而坠入凡尘的战神。冥冥前定的宿命往往在故事之始以谶语的形式点出玄机，或者在故事结尾时揭出因缘。此后之前，是忠义之人百战百胜，屡有斩获的传奇生活。他们的胜利可以看成是民众理想生活的实现。可见，结义在民间故事中，往往是情节展开的一个契机，它传述的是某种民间的生活观念与心态，它通常被置于故事的开头。这一安排启示了后来文人写作，结义成为结构布局的取巧方式，衍生出文体的结构功能。

二、大团圆：这一母题是“好事多磨”这一日常经验的形象化表述，也是“有情人终成眷属”美好愿望的表达，它还具有延

宕情节发展的结构功能。大团圆在中西民间文学中都很常见。在西方,它在古希腊罗马"传奇教喻小说"(巴赫金的术语)里就已发育得非常充分,成为一种模式:

> 一对婚龄男女,出身不详,带点神秘。两人都美貌异常,年轻异常。他们不期而遇,一般是在喜庆佳节,两人一见钟情,势不可遏,如同命运,如同不治之症。可是他们却不能马上完婚。男青年遇到了障碍,只得延缓婚期。一对恋人各自东西,互相寻找,终于重逢,而后又失散,再相聚。恋人们常见的障碍和奇遇有:结婚前夜新娘被抢;双亲(如果有的话)不同意婚事,而给相爱之人另择配偶(虚设的对偶),恋人双双出逃,他们启程旅行。海上起浪,船舶遇险。人奇迹般得救,复遇海盗,被掳,关入囚室。男女主人公的童贞遭到侵犯。女主人经受战争和战斗作为赎罪的牺牲,被卖做奴隶。假死。换装。认出或认不出。虚构的变情。破坏纯洁和忠贞。横加罪名,法庭审理。法庭查验恋人的纯洁和忠贞。主人公们找到自己的亲人(如果他们还未出场)。同突如其来的朋友或敌人相遇,占卜、预言、梦魇、预感、催眠草药,小说以恋人完婚的圆满结局告终。[①]

与西方这一母题对应的是中国的才子佳人的爱情故事。这类故事多见于中国古代戏剧和小说中,从唐传奇开始,文人

---

① 《巴赫金全集》第三卷第277页,河北教育出版社1998年版。

有意识地创作这类小说,至明代则汇入人情小说一途。“至所叙述,则大率才子佳人之事,而以文雅风流缀其间,功名遇合为之主,始或乖违终多如意。”[①] 但中西在这一母题的具体展开上又不一样。中国的才子佳人的故事通常围绕后花园而展开,当然也会涉及到庙会观灯等游艺场所及朝廷等,但主要故事情节在私宅庭院。而西方小说则尽量在地域空间上拓展,通常在大海相隔的三五个国家里,小说中要插写不同国家、城市、各种建筑,以及异乡奇兽和其他稀世之珍,对男女情感的受阻竭力渲染,不惜危言耸听。与此相比,中国的小说气象要小,似乎也精致一些,书笺往还,相思成病,然后待旨成婚,情感的受阻也不像西方那样神秘莫测,仅仅出于门第观念,父母干涉。无论是西方还是中国,为了这一团圆,人们可以生生死死。后来在文人手里,这一母题成为他们自哀自怜自赏的把玩之物,流于“滥情”。曹雪芹说:“至于才子佳人等书,则又开口文君,满篇子建,千部一腔,千人一面,且终不能不涉淫滥。”[②] 不满之情溢于言表。

大团圆的民间趣味不在于男女主人公的一见钟情,也不在于结局时的洞房花烛,而在于此后之前的种种磨难与考验,出人意外的故事情节在延宕中不断地勾起读者的期待与好奇心。在开端与结尾已定的前提下,中间的磨难与考验越新奇,越超常,便越吸引人,这种情节编造与展开的方式是民间故事的一个主要特点。

三、变形:主要是人畜幻变,这是民间天人合一观念的深

---

① 《鲁迅全集》第九卷第189页,人民文学出版社1991年版。

② 《红楼梦·第一回》,三家评本,上海古籍出版社1992年版。

层无意识表露。巴赫金认为,变形有两个表面矛盾的方面,即突变与连续,它是属于阶级社会前世界民间文学的瑰宝。人通过变形来体验另一种生活,并用另一种生活视角来反窥人类生活,这实质上是给人戴上了一副假面。民间文学中的小丑、傻瓜、骗子用以观察世界的方式也许受过这一观念的启示。正如大团圆可以打通生界与死界一样,变形则能沟通人界与生物界,阿普列乌斯《金驴记》中鲁巧变驴,卡夫卡《变形记》中的格里高利变甲壳虫等,是人向动物的转化;也有动物或植物作人语或变人形的,如《聊斋志异》中的妖狐变美女,《牛郎织女》中的老黄牛,《天仙配》中的柳树精,以及《白蛇传》中的青、白二蛇等。这类幻变有自己超常的逻辑,循守民间与自然界的亲善关系。民间的文化品格在很大程度上源于对大自然亲善的人类社会发展的阶级前农业阶段,这一阶段的生活是变形这一民间故事母题的现实基础。此外,民众的接受心理也刺激了这一母题的发展,变形前后截然不同的两种状态是对生活常态的陌生化,人们在瞬间似乎被抛到了生活常轨之外。它凸显出生活中意想不到的一面,从一个完全不同的角度来走近生活。同时,通过这种变形也朴素地表现了民间的价值观念,他们的好恶通过对不同动物的幻变体现出来,这似乎是后世"比德说"的先声。变形母题对文学的影响还表现在叙事技巧上,它能制造一种叙事的距离,将作者与叙事者区分开来。叙事者可以借助变形而成的动物去偷窥偷听他人的私生活,而不用担心被别人发现。这也正是《金驴记》中鲁巧变驴所具有的一种叙事视角,即"第三者"立场。当这类叙事技巧达到自觉后就出现了白痴、仆人、孩童等视角,行使着变形所具有的叙事功能。

除了民间母题外，民间创作中“讲故事”的形式对文学尤其是长篇小说文体结构的影响也很明显。这种结构模式大致可以分为套叠式、串联式与立体网状式三种。其中套叠式与串联式受民间文学的影响最大。

所谓套叠式，也就是大故事里套小故事，小故事里套更小的故事。其叙述原型也许是老和尚讲故事这一形式：“从前有座山，山里有座庙，庙里有个老和尚和小和尚，老和尚对小和尚说：‘从前有座山，山里有座庙，庙里有个老和尚和小和尚，老和尚对小和尚说……’”它可以永无止境地讲下去。在大的叙事框架限定的前提下来追求叙事的密度，即尽量多地塞进故事。这个限定的大的叙事框架通常由某一特定的情境决定：比如围炉夜话，筵席助兴，或者以讲故事来取悦某人，如老奶奶之于小孙子，山鲁佐德之于暴君(《一千零一夜》)。因此，所讲故事可能与这一特定情境有关，但所讲故事之间则可能并无内在联系。正因为缺乏内在联系，故事的出现都是随机的，即兴的，它们之间没有内在的叙事规约，即启承转合。在文人写作中，才子佳人的结构模式也可以算是套叠式的，男女主人公的命运在已预先设定即完婚团圆的前提下，这一结局被尽可能地延迟，以便留出更多的空间来容纳尽量多的故事，故事再多也不能改变大故事的既定框架，不能改变主人公们的性格与命运，却能给读者带来更多的期望与乐趣。

在某种意义上讲，套叠式是一种相当幼稚的文体结构，它是静态的，见不出时间的流程或故事情节的发展，它或者以与故事的讲述者的关系并列聚合在一起，或者以故事的可对比性聚合在一起，故事是杂凑的，各故事之间没有情节拓展，见不出因果联系。故事讲述者们享有一个相当民主的平等的话

语空间，只要他有故事可讲，就能参与进来。通过讲故事来活络人际关系，或者借讲故事来改变自身命运，如《一千零一夜》中山鲁佐德用讲故事来延宕自己的被杀并最终感化了皇帝。

串联式则不一样，它开始有意识地突出各故事单元之间的联系，故事本身如何发展、展开成为故事讲述者构思的重要部分，讲述者也不再是众多的坐听者，而是某一个或某几个人，即使是几个人的讲述，都得以某个叙述中心来展开，其即兴的发挥有所收敛。对故事本身的强调，打破了套叠式叙事结构静态的模式，改变了那种机械的叠加与充塞的手法，故事被置于时间的流程中，讲述者得去追踪它，循着它的走势去描述它，讲述者被推到了故事流程的边缘，尽管他能将故事逆转、倒置、截断，但他无法改变故事最后的走向。这也就要求讲述者有一种宏大的叙述框架和相对稳定的叙述立场，以及对全程进行总体把握的"俯拍"式视角。叙事人位置的这种独立性，导致了文体意识的自觉，即他的叙事应该有一个相对明确的中心，这个中心可以是人，也可以是事或物，它们既构成故事的出发点，也构成故事纵贯首尾的中轴线，比如，西方流浪汉小的叙事中心是"我"，讲史小说如《水浒传》则是"聚义"这一事件，它由事件引起事件的参与者，流浪汉小说则由"我"引出我所作的事件。这种有一个中心贯穿众多情节的结构，有人称为"贯珠式"，它是串联式结构中最常见的一类。此外，还有一类，我们称之为"链环式"，它可以视为"贯珠式"的一种变体。典型的文本是吴敬梓的《儒林外史》，它没有贯穿始终的人或事，整个作品像一个巨型舞台，人物走马灯式地上台然后下台，一旦演完自己的角色就退至幕后不再露面，而整个故事情节借以展开与推进的契机就在于前后相续的两个人物性

格或命运上的交叉或相切。“链环式”可以看作是“贯珠式”结构的变体。

串联式的民间起源应该是书肆茶楼的说书，说书先生一改民间围炉夜话的散漫与随意，开始有意识地结撰故事情节，制造自己与听众的距离并使自己的位置凸显出来。在故事的讲述中，形成了一套启承转合以及奉迎听众的技巧，同时，出于经济上的考虑，他会尽量地顺势延展故事的进程，使其处于有始无终的未完成状态，可以不断续讲下去。这种说书的取巧方式催生了中国的章回体小说。此外，说书风格对中国小说的宏大叙事也有一定的影响，所谓“花开两朵，各表一枝”，还有金圣叹所说的“横云断山法”，毛宗岗所说的“横桥锁溪法”，张竹坡所说的“夹叙他事法”以及“穿插藏闪法”等，都是试图在线型的语言讲述中尽可能拓展叙事空间，力求全程全景式地表现与反映生活。

民间对文学的影响当然不仅仅限于这两个方面。民间是一个内涵丰富的文化时空体，它对文学的影响是多方位的，不仅影响文学作品的内在构成，也影响作家的思维，而且这种影响是具体的。对这一点的详细论述超出了本书的范围。

民间似乎也是20世纪中国文学一个难以割舍的“情结”。“民间”在20世纪中国文化语境中的浮出确实唐兀得令人深思，因为中国本身就是一个乡村社会，中国文化是一种“民间本位”文化，“民本”思想纵贯古今主流的意识形态，按理，无须特意拈出“民间”这一名号。在“士、农、工、商”的传统阶层的构成中，“士、农”是主体，“农”自不必说了。“士”，费孝通说，是指绅士，即告老还乡的大夫或大夫的亲戚；大夫是官僚，是统治者的政治工具。而中国的传统官吏少有认真做官的，更

少终身为官的，做了一阵，任务完成了，就乞骸还乡，荣归故里，退隐民间。可见，民间是一个包容中国整个宇宙人生的一种大存在，它不可言说，也无须言说。但是，"民间"在20世纪却被强为论说，还形成了一套关于民间的话语系统，90年代的中国文坛更是将"民间"作成争幸邀宠的票证，"民间写作"造势汹汹，与"女性写作"一道构成世纪末中国文坛无法回避的景观。世纪末的民间写作当然不是空穴来风，其夙缘可追溯到世纪之初。

民间意识在20世纪的萌生，源于对中国本土文化的陌生化。19世纪末20世纪初，中国社会面临转型，西学东渐，结果人们发现中国文化落后且专制"吃人"。于是一批精英知识分子自觉实行与传统文化的决裂，把目光投向西方，主张全盘西化。科学与民主被视为疗救中国的两剂方药，洋务运动、维新变法被设计成赶超西方的一种实用性方略。民主也被用来重振中国业已沦丧的人伦道德，但遗憾的是，经过多次西方的"道德"游历之后，人们终于发现无论是"物竞天择，适者生存"的进化论，尼采的超人哲学，还是边沁的功利主义，都与中国隔膜。失望之余，他们折转身来，把目光投向乡土中国，试图以民间来重建健康自然的道德。

1918年，周作人等人发起征集歌谣运动。所谓歌谣是指"生于民间，为民间所用以表现情绪，或(如历史的叙事歌)为抒情的叙述者"。[1] 其实，早在1914年，周作人为"存越国土风之特色，为民俗研究儿童教育之资材"就开始采集童谣，1920年他发起成立"歌谣研究会"，1925年又开始征集猥亵歌谣。

---

① 《朱自清全集》第六卷第316页，江苏教育出版社1996年版。

他对民间的关爱是一贯的。1929 年，朱自清在清华大学主讲“歌谣”课程，认为要从事民间创作，最好自己到民间去观察体验。这种从低处着眼的文化视角是 20 世纪初那批精英知识分子的共识，他们试图到民间去重温人情的淳朴，抗击都市文化的世风日下与道德沦丧。这种对民间的一往情深，后来转换成文学话语而在京派小说尤其是沈从文的苗人小说中直抒出来。京派小说赞美原始纯朴农村生活和不曾“异化”的人际关系，在情感倾向上与乡土文学显出明显的不同。20 年代乡土文学偏重于对乡村蛮风陋俗的呈示，其情感偏于苛责，哀其不幸，怒其不争，想弃之而去又割舍不下，因此想通过批判和启蒙来重造一个健康的民间。这一作派与当时的主流话语相吻合。相比之下，京派小说则是那个时代的不和谐音，它自我放逐于主流话语之外，执着于对纯美的探寻，对原始的人性之真的开掘，将自己的关爱全然投向落后而原始的乡村。以此来确立民间的道德优势，作为对都市堕落生活的针砭。京派小说的这种确定不移的民间立场一洗以往精英知识分子在对民间态度上的暧昧与矫情，完全浸身于对民间的慕想中。

京派小说所确立的民间的道德优势当然有其历史的局限性，从根本上说，它是周作人民间思想向文学的投射，京派小说的主将废名就是周作人的忠实追随者。民间优势的确立是在 40 年代的解放区，借着政治的权力话语，民间第一次让精英知识分子感到不可轻慢，官方与民间的携手使他们的精英意识受到了重创。但我们也应看到，民间的这种优势是人为赋予的，带有假想的虚幻成分，真实的民间被用作改造知识分子的一种工具，因此，民间优势的确立意味着知识分子精英意识的贬抑，对民间的认同与投入成为知识分子自救的几乎唯

一的途径。以《在延安文艺座谈会上的讲话》为标志的系列理论表述，确立了领袖的民间思想，这一思想引人的注目之处，就是将历史上形成的民间与知识分子的关系倒置，知识分子不再只是民间大众启蒙的精神导师，还是学生，他们得接受贫下中农的再教育。这一思想在建国后的一段时期里还左右着社会各阶层的生态格局，全面改造知识分子曾被奉为时代的主题，改造的途径是去农村这一广阔的天地。余英时先生说："最近这四十多年，文化这领域不断地从中心退处边缘。在社会经济决定论的新观念支配下，不少知识分子已开始视文化为寄生物，及至'政治是决定一切的'思潮席卷中国，整个文化领域更完全失去了自主性，变成生活中最无足轻重的外围装饰品。"[1]

民间在被官方意识形态渗透重造之时，民间的真精神只能在极少数人那里默默地传承，这就有了中国文坛上所谓的"地下文学"。白洋淀诗派就是这样一个文学群落，他们奉食指(郭路生)为精神领袖，甘于寂寞，绝少私心杂念，也很少去关心主流文坛能否悦纳自己，他们默默地耕耘在文学的荒原。所以当十多年的努力助成80年代"朦胧诗"热潮时，他们却抽身隐退。不过，我们也应看到，白洋淀诗派的这种民间作派并非是对主流文坛的一种自觉"断裂"。他们的走向民间也决非自愿选择，他们无法超越当时的政治环境，只是在去意已决的前提下，对何去何从有一份选择的自由，他们便选择了白洋淀这一去处。相对于北京这一中心而言，白洋淀不过是一个边缘，但恰恰是这种边缘铸塑了白洋淀诗派的文化品格。宋海

① 《论士衡史》第24页，上海文艺出版社1999年版。

泉说:"白洋淀诗歌群落的产生,同它本身的文化传统是没有必然的血缘关系的。诗歌作者群产生在这里,也许正是由于它的这种非文化环境,由于它对文化的疏远和漠不关心,因而造成了一个相对宽松,相对封闭的小生态龛。借助这个生态龛,诗群得以产生和发展。"① 又说,白洋淀诗派的根在北京。"其本质是一种都市文化。远而言之,它继承了五四以来吸收西方文化创建新诗学的努力,所不同的是它减少了以往所不可避免的工具主义的倾向,多了一些对人存在价值和存在状态的终极关怀。"②这群自甘寂寞的诗人,怀着乡愁寻找家园,其创作是自发的,完全在现实生活中自然地生长,它没有任何世俗的功利考虑,将写作视为和人类生存本能一样的文化本能。

当民间最终沦为政治斗争的角斗场时,知识分子只得退守到社会的边缘。为了不致再向前无望地滑行,80 年代中后期,他们开始自我调整,或者"下海"弄潮,或者媚俗,引领大众作一种浅层次的文化消费;或者远离不再纯朴的民众,以一种理性而冷峻的姿态走向更偏远的民间,直面文化最原始的层面,以示与官方趣味的不合作,以示自己文化人的绝世独立,他们构成文学寻根一派。

但是,寻根作家的走向民间,在某种程度上讲,只是一种象征姿态,他们的民间并没有现实的规定性,而是一场精神幻象和浪漫的构拟,目的在于表明一种立场,即远离官方,远离现有的文学秩序,自觉地从此前文坛风行的那种向官方或庙堂献媚的氛围中超脱出来,拉开与现实政治的距离。可以说,

①② 《沉沦的圣殿》第 246 页,247 页,新疆青少年出版社 1999 年版。

他们只是利用“民间”阻遏来自官方权力话语的袭扰，进而独善其文化人的清高与孤傲。所以，他们笔下的民间俨然一个个神话世界，你很难从其间捕捉到现实的影子，非但捕捉不到，你根本就无从去捕捉，一种奇特的“审丑”倾向阻止着你，民间被寻根作家“丑化”为藏污纳垢之地，他们认为，恰恰在这藏污纳垢之地保存着民间的真精神与品格。当然，这种“丑化”不动声色，寻根作家的成长经历使他们学会了韬光养晦，能够用一种不愠不火的冷峻的叙述来掩饰自己的文化取向和关爱。

寻根作家这种欲说还休的遮掩藏闪的尴尬情形在更年轻的(60年代出生)一代作家那里似乎已不存在，优裕的成长环境，使他们几乎很难走进现实的民间(他们没有知青的苦难)，官方的学院式教育容易使他们产生虚浮的无根之感，养成他们理想且浪漫的心性甚至轻狂的心态，他们没有寻根作家的深沉和静观其变甚至主动撤离的超然，他们太想介入，太想参与，他们太注重于自己对社会的价值，但一旦受挫，又容易受伤，认为是现有秩序对他们的排斥与压抑。一份《断裂》宣言很好地诠释了这种心态：“我们必须从现有的文学秩序之上断裂。”因为它已腐变为“一个利益共荣圈，名人间相互利用，彼此为盟，你敬我一尺，我敬你一丈……对年轻后起的作家自然是竭尽全力地贬低，他们本能地知道需要空前绝后。”[①] 鉴于此，他们倡导“另一种写作”，即民间写作。不难发现，他们眼里的民间，已远远离开了我们前面分析的民间所指，民间不再是一个内涵丰富的文化时空体民间，而被抽空为一种写作姿

① 《北京文学》1998年第10期。

态和反抗主流写作的策略,成为他们求同别异的标记,他们在民间这一名号下彼此唱和,结成一个以民间为“图腾”的部落群,在现有文学秩序的边缘上狂欢。陈思和说:“他们出道的时间比知青作家更要晚一些,年纪也更加轻一些,历史对他们并没有施加更多的压力。唯一的压迫感是来自轻蔑,历史只关心向它挑战的人,而这些青年作家只关心自己的存在意义,既然历史轻蔑他们,他们也只有用同样的轻蔑来回报——现在时机来了,当历史走到了匮乏的极处,那就轮到他们来施展魅力,他们在历史的边缘上跳舞,虽然出于自娱,也赢得了喝彩。”[①] 他们在这种边缘上舞蹈,与其说是出于自娱,不如说是为了吸引观众,赢得喝彩,在观众汇聚的广场上制造一个中心和制高点,他们受不了因现有文学秩序冷遇而产生的孤独,他们要“断裂”。

我认为,断裂只是一种手段,目的在于要更紧地粘合,这大概是 90 年代民间写作的真义所在吧!

① 《鸡鸣风雨》第 31 页,学林出版社 1994 年版。

后　　记

收束全书时,还想说几句题外话。

对巴赫金的兴趣已有将近8个年头,在复旦求学时,开始有意识地收集巴赫金的相关资料,硕士毕业论文的选题是巴赫金的文学批评理论。1994年寒假滞留长沙期间,与邓文初先生聊天,得知他正在留心巴赫金的语言学理论,而他对民俗文化的钟爱则是我所知道的。在动议写作本书时,我便力邀他参与,在本书的写作过程中,他提出了许多很有价值的意见,并在繁忙的工作间隙承担了第三章第一节、第二节,第四章第一节、第二节初稿的写作,使本书增色不少。

学术写作是一种孤独的生存体验,但它却离不开亲善的、真诚的人际环境。这是我写作本书时最大的感悟。因此,我谨将此书献给那些关心和帮助过我的人们:首先是我的硕士研究生导师应必诚先生,先生的长者风范,先生的道德文章一直令我敬慕;其次,是我的博士研究生导师徐岱先生,来浙江大学工作的这些年,在工作与生活上一直得到他的关心与指导,从他身上,我还体会到了一代学人的刚直与正义。此外,这份谢意同样送给在我孤寂单调的写作中给我带来欢乐的朋友和学生们。

囿于笔者的学力,本书的疏漏、错误在所难免,望大家批评指正。

本书文责由我承担。

最后,真诚感谢浙江大学金氏人文基金对本书的资助。

王建刚

2000年10月于杭州

求是丛书

狂欢诗学

——巴赫金文学思想研究



王建刚／著

学林出版社

第2辑

求是丛书

■

美学新概念

——21世纪的人文思考

■

两宋道学命运的历史考察

■

狂欢诗学

——巴赫金文学思想研究

■

神话与仪式:戏剧的原型阐释

■

20世纪新诗综论

■

ISBN 7-80668-200-7



定价：21.50元